سلسلة المائة كتاب

البنيوية وعلم الاشارة

تأليف: ترنس هوكز

ترجمة: مجيد الماشطة

مراجعة: د. ناصر حلاوي

سلسلة الثقافة كتاب

تصدر عن
دار الشؤون الثقافية العامة

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير
الدكتور محسن جاسم الموسوي

تعنون كافة المراسلات
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان
أعظمية - ص . ب ٤٠٣٢ تلكس ٢١٤١٣٥
العنوان البرقي فاق تلفون ٤٤٣٦٠٤٤
بغداد - العراق

البنيوية وعلم الاشارة

تأليف : ترنس هوكز

ترجمة : مجيد الماشطة

مراجعة : د. ناصر حلاوي

الطبعة الاولى - بغداد - ١٩٨٦

تمهيد

« إننا نعيش في عالم إشارات ، وعالم إشارات عن الاشارات . وقد دفع الشعور المتنامي بهذا الواقع الانسان الحديث الى تغيير منظوره للحياة تغييراً عظيما ، الأمر الذي جعله يقرّ ان الحقيقة في هذا العالم لا تتأصل في الأشياء نفسها ، بل في العلائق التي نلحظها بين الأشياء ، اي انها لاتتأصل في العناصر وإنما في البنى .

نتيجة لذلك ، فان طرائق التفكير وأساليب البحث التي يتضمنها الحقلان اللذان يمكن تسميتهما بالبنيوية وعلم الاشارة قد اصبحت جوهرية لتفهم تلك الحقيقة . »

تلخص هذه الكلمات أهمية الجهد الكبير الذي قدمه ترنس هوكز في تأليف هذا الكتاب الذي يختلف كثيراً عن الكتب التي سبقته في اللغة الانكليزية ، مما اضطره الى ابتداع الكثير من التعابير والمفردات غير المألوفة للقاريء الانكليزي . وليس ادل على هذا الاختلاف من كثرة المفردات غير الموجودة في القواميس الانكليزية القديمة منها والحديثة . وقد انسحب هذا في الواقع على الترجمة الحالية التي كان عليها أن تختار بين سلاسة التعبير وألفة المفردة ووضوح الفكرة من جهة ، وبين الأمانة العلمية والدقة في النقل من جهة اخرى ، فاختارت السبيل الثاني على ما فيه من معاناة آمل ان يبذل القاريء من الصبر مايوازيها !

وان كانت هناك ضرورة فعلاً لتوضيح مصطلحين فقط في هذه المقدمة المبتسرة ، فالمصطلحان هما الصوتيم او الوحدة الصوتية ، والصرفيم او الوحدة الصرفية ، لكثرة ورودهما في الكتاب ولشيوع استعمالهما في الأدبيات اللسانية الحديثة .

تتألف لفظة «خالد» مثلاً من خمسة أصوات (الخاء والألف واللام والكسرة والدال) . ينتمي كل صوت الى صوتيم معين أي انها تنتمي الى خمسة صوتيمات او

خمس وحدات صوتية ، لانها اصوات متمايزة في المعنى : يتغير معنى الكلمة اذا غيرنا اياً منها فاذا استبدلنا بالخاء واواً مثلاً ، تحولت الكلمة الى كلمة اخرى ذات معنى آخر «والد» لان الخاء والواو ينتميان الى صوتيمين مختلفين . اما في حالتي اللام المخففة واللام المفخمة مثلاً ، «الله احد» و«الحمدلله» فأن استبدال احدهما بالآخر يضفي لكنة على المتكلم ، إلّا انه لا يغير معنى الكلمة . السبب في ذلك ان اللام المخففة واللام المفخمة ينتميان الى صوتيم واحد او وحدة صوتية واحدة او عائلة واحدة .

لننظر الان في هذه القائمة :

اللام المخففة (ل)

اللام المفخمة (لّ)

الراء (ر)

السين (س)

كم عنصرا في هذه القائمة ؟

يمكن القول ان فيها اربعة عناصر على الصعيد الصوتي اي أربعة اصوات تتمايز فسيولوجياً ، وتنطق بأربع طرائق مختلفة . اما على الصعيد الصوتيمي فنقول ان في هذه القائمة ثلاثة صوتيمات ، لأننا نضع اللامين في عائلة واحدة أو في صوتيم واحد .

المثال الآخر هذه القائمة :

(ب) في بريد

(ب) في حَبْسٌ

(د) في دار

نلاحظ هنا اننا امام ثلاثة أصوات : (ب) مجهورة و(ب) مهموسة و(د) وعلى الرغم من الشبه الكبير بين البائين ، فهما صوتان متمايزان نطقيـاً وليسا متطابقين كلياً . من الناحية الاخرى ، فأن خطأ استبدال احدهما بالآخر لا يغير المعنى . فقولنا «بريد» بهمس الباء لا يغير معنى الكلمة لأن كلا البائين ينتميان الى

صوتيم واحد ، في حين ان احلال صوت ينتمي الى صوتيم ثان بدلاً من (ب) يغير معنى الكلمة :

(ب) ← (ج) : بريد ← جريد

على ان هذا لا يمنع انتماء البائين الى صوتيمين مختلفين في لغة اخرى كما هي الحالة في الانكليزية bit و pit

كذلك الحال مع الصرفيم : الوحدة الصرفية الصغرى التي تحمل معنى . لقد رأينا في اعلاه ان الصوتيم يغير معنى الكلمة اذا وضعنا صوتيما أخر بدلاً منه ، إلّا انه لايحمل معنى بنفسه . أما الصرفيم فذو معنى . وقد يكون هذا المعنى قاموسياً أو قواعدياً . فكلمتا «معلمون» و «مهندسين» تتجزآن صرفياً الى اربعة اقسام :

معلمـ — ون

مهندسـ — ين

وبالقياس على الصوتيم ، يمكن القول انها اربعة عناصر صرفيا او فسلجيا غير ان التقارب المعنوي الكبير بين « ون» و « ين» يسمح بتحليل هاتين الكلمتين صرفيمياً الى ثلاثة عناصر :

معلمـ : (صرفيم بمعنى قاموسي)

مهندسـ : (صرفيم بمعنى قاموسي)

اداة الجمع للمذكر : (صرفيم بمعنى قواعدي)

لهذه الاداة صيغتان : ون و ين . فاذا وضعنا خطأً إحدى الصيغتين بدلاً من الآخرى ، لا يتبدل معنى الكلمة : جاء المعلمين . السبب في هذا ان الصيغتين عنصران ينتميان الى صرفيم واحد .

امـا المصطلحـات التي اضطررت الى ابتـداعها ، فـأعتقد ان بـالامكان استخلاص معانيها من السياق في اغلب الاحيان .

ختاماً آمل ان تكون الترجمة قد وفقت في نقل مارام الكتاب الاصـلي قوله نقلاً دقيقاً .

المترجم

١ - المقدمة

تبدو للفرد الاعتيادي بعض الالفاظ مثل البنية والبنيوي والبنيوية الفاظا غريبة معقدة مجردة ، الامر الذي يضعها دائما في موضع الريبة القصوى .[١]

ومهما يكن هذا الارتياب ، فالتحري كفيل بـأزالته . فمفهـوم «البنية» والنظرات البنيوية المتنوعـة الى العالم ، وهي مـايمكن تسميتها عمـوما بـالمبدأ البنيوي او بالبنيوية ، ليست بعيدة كليا عن اساليبنا المألوفة للتفكير ولم ترد دخيلة علينا من الجو الباريسي الساخن في الستينات .

فيكو

في عام ١٧٢٥ نشر القاضي الايطالي المعروف جامباتستا فيكو كتاباً بعنوان «العلم الجديد» . كان صدور الكتاب حدثاً خطيراً على الرغم من انه مرّ بهدوء في حينه . ذلك ان العلم الذي اقترحه فيكو لم يكن اكثر من علم المجتمع البشري . كان الكتاب في نموذجه العلم «الطبيعي» لغاليلو وبيكن ونيوتن . وكان فيكو يهدف الى ان يحقق لـ «العالم الانساني» ماحققه علماء عصر النهضة لـ «عالم الطبيعة» . فهدفه باختصار تكوين «فيزياء الانسان» .

تتجلى النقطة الجوهرية للعلم الجديد في ادراك فيكو الحاسم ان ما يسمى «الانسان البدائي» انما يكشف ، بالتقويم الصحيح ، انه ليس جاهلاً ولا بربريا ، بل شاعري اصلا وفطرة في استجاباته للعالم . فهو يملك حكمة شعرية متأصلة تحدد له استجاباته لظروفه وتصوغها بهيأة «ميتافيزيقيا» الاستعارة والرمـز والاسطورة

وبين هذا الاكتشاف - الذي لا نتوصل اليه الاّ بصعوبة بـالغة ، لأننـا بطبيعتنا المتحضرة لا يمكن ان نتصور ، ولانستطيع ان نفهم الاّ بعناء شديـد الطبيعة الشعرية للانسان الأولي - يبين ان ما يبدو تفسيرات خيالية مضحكـة للخلق ولاسس الأنظمة الاجتماعية القديمة لم توضع لتؤخذ مأخذ الجد . ولاتمثل هذه التفسيرات استجابات بدائية صبيانية للواقع ، وانما تمثل استجابات ذات نظام مختلف كلياً وله وظيفة ذات طبيعة ادراكية جوهرياً . بعبارة اخرى ، انها لا تتضمن «اكاذيب» عن الحقائق ، وانما طرائق متطورة ناضجة لمعرفة الحقـائق وتشفيرها وتقديمها . فليست الاستجابات مجرد زخرفة تحيط بالحقيقة ، بل انها طرائق للتعامل معها . يقول فيكو : « يتبين من هذا ان اول علم يتوجب تعلمه هو الميثولوجيا او تفسير الخرافات ، وكما سنـرى ، فكل تـواريخ المجتمعـات يبدأ بالخرافات . »

وبالتفسير الصحيح ، تصبح الاساطير تواريخ مدنيّـة للمجتمعات الاولى التي كانت في كل مكان شاعرية بالطبع ، اذ ان الأنظمة المدنية القـائمة في تلك الممالك ، في رأي فيكو ، «قد وصلت الينا بالتاريخ الشعري للخرافات الكثيرة التي تهتم بمساجلات الأغاني ...... وتشير بالتالي الى المساجلات البطولية للتفاؤلات المستقبلية ...... بهذا فالساتير[٢]مارسياس ..... عندما يهزمـه أبولو في معـركة غنائية ، يسلخ الاله جلده ..... والسـايرينـات[٣] التي تهدهـد للبحارة لغـرض تنويمهم عبر اغانيها فيما تقطع حناجرهم بعدئذٍ ، و أبو الهول الذي يطرح الالغاز على المسافرين ويذبح من يفشل بحلهـا ، وسرسي التي تحـول بأغـرائها رفـاق يولسيس الى خنازير .... كل هؤلاء يصورون سياسات المدن البطولية ...... فالبحارة والمسافرون والمتجولون في هذه الخرافات هم الغرباء ، أي العوام الذين يتنافسون مع الأبطال من أجل حصة في التفاؤلات فيهزمون ويسامـون العقاب الصارم .

بهذا تكون لكل الاساطير جذورها في الخبرة العامة الفعلية للأقوام القديمة وهي تمثل محاولاتهم لفرض شكل انسـاني ملموس مقبـول عليها . ينبـع هذا

الشكل ، كما يذهب فيكو ، من العقل الانساني نفسه ، ويصبح شكل العالم الذي يدركه ذلك العقل بصفته طبيعياً و محدداً و حقيقياً .

وهذا ما يوطد مبدأ «الحقيقة الموثقة» القائل ان ما يعترف به الانسان حقيقة وما يفعله هو أمران متطابقان . فعندما يدرك الانسان العالم ، فأنه يدرك ، من غير ان يدري ، الشكل الذي يفرضه ذهنه ولن تكون للكيانات معانٍ (او صحة) إلا بقدر ما تجد لها مكاناً ضمن هذا الشكل . فاذا نظرنا الى المسألة جيداً بدت الحقيقة الشعرية حقيقة ميتافيزيقية ، أما الحقيقة الطبيعية غير المنسجمة معها فينبغي ان تعدّ مزيفة .

وبأختصار ، تبين فيزياء الانسان ان الناس «خلقوا انفسهم» وان عالم المجتمع المتمدن قد صنعه الناس انفسهم ، وبهذا يمكن ايجاد مبادئه في التكييفات التي نفهم بها عقولنا البشرية ، ويكون الانسان بالتالي صانعاً على نحو متميز ومتفوق (الكلمة الأغريقية لهذا المفهوم هي « شاعر ») ، ويصبح تركيز العلم الجديد على الدراسة الدقيقة لعملية الصنع هذه او للعملية الشعرية .

ونجد انفسنا أمام مسألة معقدة بعض الشيء و ذات شقين ، لأن الانسان لا يخلق المجتمعات والانظمة طبقا لتصوراته الذهنية فقط ، بل إنهما بالتالي يخلقانه هو .

فما أراد فيكو ان يؤكده ان الخطوات الأولى في بناء عالم الأمم قد اتخذتها مخلوقات كانت ما تزال بهائم (او انحدرت الى بهائم) ، وان البشرية نفسها قد خلقتها العمليات التي خلقت الانظمة نفسها فليست البشرية فرضية مسبقة ، بل نتيجة او أثر او نتاج بناء النظام .

من هنا يمكن القول ان الانسان يكون الاساطير والانظمة الاجتماعيـة ، ويكوّن عملياً العالم كما يراه ، وهو بهذا يكوّن نفسه . وتتضمن عملية الصنع هذه خلقاً متواصلاً للصيغ المعادة المعترف بهـا التي يمكن ان نسميها الآن بعمليـة البناء . يرى فيكو هذه العملية ميزة انسانية واضحة دائمة متأصلة ذات تأثير دائم في خلق الانظمة الاجتماعية بشكل خاص .ونظرا لسمة التكرار فيها ، من

المكن التنبؤ بنتائجها :

« ان طبيعة الانظمة ليست اكثر من وجودها في اوقات معينة وتحت اقنعة معينة . فمتى ما يكون الوقت والقناع بشكل ما ، جاء النظام بشكل دون غيره . »

وبما ان عالم الامم مبني من قبل الانسان ، فانه يثبت نفسه قوة كامنة للبناء المستمر . وتأخذ عاداته وطقوسه شكل آلية غاسلة للدماغ قوية ، ويعتاد الانسان على الاذعان لعالم من صنعه ، ومع ذلك يراه ساذجاً وطبيعياً .

يمكن اعتبار عمل فيكو واحدة من المحاولات الحديثة الاولى لكسر القبضة المخدرة التي تملكها مثل هذه العملية البنائية الدائمة على الفكر البشري . وهو بهذا يمثل تفهما رياديا لهذه العملية بوصفه سمة مميزة لذلك الفكر . و يرتبط كتاب « العلم الجديد » مباشرة بتلك المدارس الفكرية الحديثة التي تنطلق من ان الكائنات البشرية والمجتمعات البشرية ليست مصمّمة على نمط ما او خطة موجودة قبل ان يوجدوا . ويبدو أن فيكو مثل الوجوديين لا يؤمن بجوهر انساني محدد موجود سلفا ، ولا بوجود طبيعة انسانية مقررة اصلا . وهو مثل الماركسيين يذهب الى ان صيغاً معينة من الانسانية تقررها علاقات وانظمة اجتماعية معينة للحياة الانسانية .

وتتجلى الميزة الانسانية الدائمة المهمة في ملكة « الحكمة الشعرية » التي تظهر نفسها بصفتها القدرة والضرورة لتوليد الاساطير ولاستعمال اللغة استعاريا بمعنى التعامل مع العالم لا مباشرة ، بل بنقلة واحدة بوساطة اشياء اخر ، أي التعامل الشعري لا الحرفي . ويصر فيكو على « ضرورة وجود لغة ذهنية في طبيعة الانظمة البشرية مشتركة عند جميع الأمم التي تدرك جوهر الاشياء الموجودة في الحياة الاجتماعية البشرية على نحو متماثل و تعبر عنها بتكييفات متعددة تعدد الجوانب في هذه الاشياء . » وتكشف هذه اللغة الذهنية نفسها بصفتها القدرة البشرية الشاملة بتركيب البنى و اخضاع طبيعتها لمتطلبات البناء . بهذا يمكن اعتبار موهبة القدرة الشعرية موهبة بنيوية . انها مبدأ يحدد طريقة حياة الكائنات البشرية كلها : « لكي تكون انساناً ، عليك ان تكون بنيوياً اولاً . »

بياجيه

إذا كنا بنيويين جميعا ، علينا إذن ان نعرف ما البنية مع انه يمكن لهذا المفهوم الجوهري ان يكون مربكاً ، لذلك علينا الآن ان نقترب منه اكثر .

قام بياجيه بواحدة من افضل المحاولات لتعريف البنيوية . فهو يرى ان من الممكن ملاحظة البنية في نسق الكيانات التي تشمل الافكار الرئيسة التالية :

ا فكرة الكلية

ب فكرة التحول

جـ فكرة الانتظام الذاتي

تعني الكلية التماسك الداخلي إذ يكون انتظام الكيانات كاملاً بنفسه وليس مجرد تجميع لما يمكن ان تكون عناصر مستقلة بدونه . وتترابط الاجزاء المكوّنة لكيان ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والاجزاء المكوّنة له . وتضفي هذه القوانين على الاجزاء المكوّنة للبنية خواصاً عامة اكبر من الخواص الموجودة في كل جزء بمفردة خارج الكيان . بهذا يختلف البناء كلياً عن التجميع : إذ ليس لا جزائه المكونه له خارج البنية ذلك الوجود المستقل فعلاً الذي تتصف به داخلها .

والبنية ليست جامدة . فالقوانين التي تتحكم بها لا تقوم ببنائها فقط ، بل تجعلها بنائية ايضا . وهكذا فلتجنب تقليصها الى مستوى الشكل السلبي ، على البنية أن تكون قادرة على العمليات التحويلية التي تهضم من خلالها المادة الجديدة باستمرار . لهذا فاللغة بوصفها بنية انسانية مهمة قادرة على تحويل جمل اساسية متنوعة الى اوسع تشكيلة من التفوهات الجديدة في الوقت الذي تحتفظ فيه اللغة بهذه الجمل في بنيتها الخاصة .

اخيراً ، للبنية انتظام ذاتي ، بمعنى انها لا تحتاج الى ما هو خارجها لتكسب عملياتها التحويلية صبغة مشروعة وتقوم التحويلات بالمحافظة على القوانين الذاتية التي تجري هذه التحويلات وتأمينها ، وبغلق النظام لكي لا تتحكم

به انظمة اخرى . فاللغة في ضوء المثل السابق لاتقوم بتكوين كلماتها بالاشارة الى نماذج من الواقع ، بل على اســاس قوانينهــا الداخلية المكتفيــة ذاتيا . فكلمــة « كلب » موجودة في بنية اللغة الانكليزية (والعربية) دون الاستناد الى الوجود الحقيقي لكائن ينبح ذي اربعة ارجل وينبع سلوك الكلمة من حـالتها البنيـوية المتأصلة بصفتها اسما اكثر من حالتها الاشارية الفعلية الى حيوان مـا . بهذا المعنى تكون البنى مغلقة على نحو متميز .

البنيوية

يتبع من هذا ان البنيوية اساسا طريقة للتفكير بالعالم المعني عموما بادراك البنى ووصفها بموجب التعريف الوارد في اعلاه . وبوصفها اهتمـاما متـطورا للمفكرين المحدثين منذ فيكو ، فهي نتاج النقلة التأريخية الحـاسمة في طبيعـة الادراك ، الذي تبلور في مطلع القرن العشرين في ميدان العلوم الطبيعية بشكل خاص وبزخم قـوي جعله مؤثـرا في معظم الحقـول الاخرى . يتضمن الادراك الجديد ملاحظة انه على الرغم من المظاهر الخـادعة فـأن العالم لا يتـألف من موجودات مستقلة يمكن ادراك سماتها الملموسة بوضوح وبصورة فردية ، ويمكن تصنيف طبيعتها تبعاً لذلك . والواقع ، فلكل مـدرك طريقته في الادراك . ولكـل طريقة محاباتها المتأصلة فيها لما يدرك الى حد كبير . الادراك المـوضوعي كليـاً للكيانات الفردية اذن غـير ممكن : فكل من يـلاحظ ، قـد « يخلق » شيئاً ممـا يلاحظه . لهذا تكتسب العلاقة بين الملاحظ و ما يلاحظه نوعا من الاولوية انها تصبح الشيء الوحيد الذي يمكن ملاحظته و مادة الحقيقة نفسـها . اضافة الى هذا ، يجب ان يغطي هذا المبدأ الحقيقة كلها . وبالتالي ، يمكن القول ان الطبيعة الحقيقية للاشياء لا تكمن في الاشياء ، نفسها ، بل في العلاقات التي نكونـها ، ثم ندركها بين الاشياء .

يكوّن هذا المفهوم الجديد ـ ان العالم مؤلف من علاقات اكثر مما هو من

اشياء ـ المبدا الاول لطريقة التفكير التي يمكن تسميتها بحق بالبنيـوية . فهي تدعي ، في ابسط تعاريفها ، انه لا اهمية لطبيعة كل عنصر في اية حالة معينة بحد ذاتها ، وان هذه الطبيعة تقررها علاقة العنصر بكل العناصر الاخرى ذات العلاقة بتلك الحالة . وباختصار ، لا يمكن ادراك الاهمية الكاملة لأي كيان او اية خبرة ما لم يتفاعل (الكيان) مع البنية التي يكون هو جزءاً منها .

يبدو من هذا ان الهدف النهائي للتفكير البنيوي سيكون البنى الدائمة التي تتلاءم وتتكيف معها الافعال الانسانية الفردية والادراكات والمواقف وتكتسب منها طبيعتها النهائية . يستلزم هذا ما وصفه فردريك جيمسن « بالبحث المحدد عن البنى الدائمة للعقل نفسه ، وعن الاصناف والاشكال التنظيمية التي يستطيـع الانسان من خلالها ان يختبر العالم ، او ان يوجد معنى لما لا معنى له اساسا بنفسه . » من الواضح ان آراء فيكو لا زالت سائدة .

مع ذلك يبقى ان نوجه انظارنا الى ما هو ادنى بقليل من مستوى « البنى الدائمة للعقل » في الوقت الحالي ، وان نركز على تأثير الطريقة البنيوية للتفكير ، في دراسة الأدب . وفيما نفعل ذلك ، قد نذكرّ انفسنا ان من بين كل الفنون ، يبقى ما يتعلق باستعمال الكلمات مرتبطا ارتباطاً وثيقاً بذلك الجانب من الطبيعة البشرية الذي يجعل الانسان متميزاً : اللغة وليس من قبيل الصدفة ان كثيراً من المفاهيم الاساسية حالياً في البنيوية قد تطورت في البداية مع تطور الدراسة الحديثة للغة : اللسانيات ومع تطور الدراسة الحديثة للانسان : علم الاجناس . الدراسة اقرب الى البنى الدائمة للذهن من هذين الحقلين .

٢ ـ اللسانيات وعلم الأجناس

سوسير

بوسعنا ان نبدأ بعمل فردينانْد دي سوسير ، وهو عالم لغوي سويسري يشكل جهده الحجر الاساس الذي يرتكز عليه معظم الفكر البنيوي المعاصر . ورث سوسير وجهة النظر التقليدية التي سبقت الاشارة اليها والقائلة ان العالم يتألف من اشياء موجودة بشكل مستقل ، وقابلة للملاحظة الموضوعية والتصنيف الدقيق . وبقد ما يتعلق الامر باللسانيات ، تصور هذه النظرة اللغة تجميعاً لوحدات منفصلة تسمى « الكلمات » : لكل منها معنى منفصل مرتبط بها بشكل ما ، والكل موجود ضمن بعد تتابعي او تأريخي يخضعها لقوانين التغير القابلة للملاحظة والتسجيل .

يكمن اسهام سوسير الثوري في دراسة اللغة برفضه النظرة الى اللغة بوصفها وحدات مستقلة وبتبنيه بدلاً من ذلك لوجهة النظر القائمة على العلاقات ، وهو تغير في المنظور اللغوي ينسجم تماما مع التغير الكبير ، في الادراك ، المشار اليه في اعلاه . لقد دون هذا في « علم اللغة العام »(١) وهو كتاب جمع من محاضراته التي القاها على طلبته في جامعة جنيف للفترة من ١٩٠٦ حتى ١٩١١ ، ونشر بعد وفاته في عام ١٩١٥ . يرى سوسير ان اللغة يجب ان لاتدرس بموجب اجزائها الفردية فقط ، ولا تتابعياً فقط ، بل ايضا بموجب العلاقة بين تلك الاجزاء ، تزامنياً ، اي بموجب كفاءتها الحالية . وبأختصار اقترح سوسير ان تدرس اللغة بطريقة جشتالتية ، اي حقلاً موحداً ونظاماً مكتفياً ذاتياً ، كما نستخدمها فعلاً في الوقت الحاضر .

لقد كان اصرار سوسير على اهمية دراسة اللغة تزامنياً وليس تتابعياً مهماً جداً ، لانه تضمن اقراراً بالخواص البنيوية السائدة وبأبعادها التاريخية . وكما

يقول فردريك جيمسن : « تتجلى اصالة سوسير في اصراره على حقيقة ان اللغة ، بوصفها نظاماً متكاملاً ، كاملة في كل لحظة ، بغض النظر عن تاريخها ، او عما صادف ان تغير فيها قبل لحظة . » فلكل لغة وجود مشروع كلياً و مستقل عن تاريخها ، بوصفها نظام اصوات تصدر من شفاه اصوات الناطقين بها الآن ، الذين يكوّن كلامهم في الواقع اللغة ويؤلفها كما هي عليه الآن (وبتجاهل تاريخها عادة) .

يبدأ سوسير بدراسة الظاهرة العامة للغة بموجب البعدين الجوهريين اللذين تعرضهما : البعد اللغوي والبعد الكلامي . لقد اثبت ان التمييز الجدلي الذي رسمه بين هذين البعدين ذو اهمية قصوى لتطور اللسانيات بشكل عام وللبنيوية بشكل خاص .

فالتمييز بين النظام اللغوي والحدث الكلامي تمييز بين النظام اللغوي المجرد الذي نسميه « اللغة » و التفوهات الفردية التي يطلقها الناطقون باللغة في مواقف حياتهم العملية التي نسميها « الكلام » . ويجري سوسير تمييزه بالقياس على التمييز بين مجموعة القوانين والاعراف المجردة التي نسميها « الشطرنج » والممارسة الفعلية للعبة في العالم الواقعي . ويمكن القول ان قوانين الشطرنج موجودة قبل اية لعبة فردية وفوقها ، ولا تكتسب مع ذلك اية صيغة محسوسة إلاّ بالعلاقات القائمة بين قطع الشطرنج في الالعاب الفردية ، وهكذا اللغة . فطبيعة النظام اللغوي تقف خلف طبيعة كل عرض للحدث الكلامي او كل مظهر من مظاهر القول ، وتحددها ، مع ذلك لا وجود محسوساً لها إلاّ بالعروض المتدرجة التي يقدمها الكلام .

يمكن وصف الانسان بالحيوان الذي يتميز بابتكاره للغة واستثمارها ، اي باستخدام نظام معقد او بناء من التطابقيات بين علامات متميزة وافكار (او معان) متميزة تدل عليها تلك الرموز . وقد حدث ـ ربما من قبيل الصدفة ـ ان اصبح جهاز النطق الآلة الرئيسة والوسيلة التي بها تحقق اللغة نفسها في العالم الحقيقي للتعامل الاجتماعي . مع ذلك .... فما هو طبيعي للانسان ليس الكلام

الشفوي وانما مَلَكة تكوين اللغة بوصفها نظام علامات متميزة تتوافق مع افكار متميـزة . تكمن هذه الملكـة ، وتسمى بالقـدرة اللغويـة ، خلف عمل الاجهـزة المختلفة . وقد ينظر اليها على انها الملكة الاعم التي تتحكم بالعلامات . وقد ننظر الى ما تولده هذه الملكة او القوة التي تكوّن العلامات في اللغة بانه البنية الاكبر التي يمكن ان نستنتجها من مظاهرها المتكررة في النطق الانساني الفعلي ، على الرغم من اننا لانراها ولانسمعها على الاطلاق بشكل مادي ملموس . اللغـة اذن نتاج اجتماعي لملكة الكلام ومجموعة اعراف ضرورية تبنتها مجموعة اجتماعية لتمكين الافراد من ممارسة هذه الملكة . ينتج من هذا ان الحدث الكلامي جزء صغير من الجبل الجليدي العائم فوق الماء . فالنظام اللغوي هو الكتلة الاكبر التي تسند الحدث الكلامي ويتضمنها الحدث نفسه ، عند كل من المتكلم والسامع ، والتي لاتظهر نفسها ابداً .

اللغة غير ملموسة ولاتظهر مطلقاً بكليتها ، انما تظهر فقط بالاداء غير الكامل لجزء من ذخيرة المتكلم الفرد . وقد عرضت هذه الحقيقة منذ سوسير اتجاها مثمراً تحركت به اللسانيات الحديثة ، نحو وصف للنموذج الكامل للعلاقات المنظمة التي تشير اليها التفوهات الفردية والفهم الفردي ، وتفترض اسبقيتها : وباستعمال تعابير احدث طرحها لسانيون محدثون مثل نوم جومسكي نقول نحو تفسير لنظام « الكفاءة » الذي يجب ان يسبق الاداء الفردي ويولّده (طبقاً لمصطلح جومسكي ثانية) . وليس مدهشا انه بينما يكون الاداء الفردي او الحدث الكلامي غـير متجانس وبدون أي نموذج او تناسق نظامي ، فان سابقته ، اي الكفاءة او النظام اللغوي ، تبدو متجانسة . انها تعرض باختصار بنية يمكن ادراكها .

تبدو التطبيقات الشاملة لهذا التحول مثيرة جداً ، في انها تتطلب التخلي عن ما اسماه تشارلز فريز بالاسلوب المرتكز على العنصر ، في النظر الى العالم ، وكذلك الاسلوب المرتكز على الكلمة في النظر الى اللغة ، المتفـرع عليه لصـالح المذهب العلاقتي او البنيوي المشار اليه سابقاً . فإن لم تكن هناك اية اهمية لأي عنصر

بمفرده ، وإن كان العنصر يشتق اهميته كلياً من علاقته بالعناصر الاخرى ، فيجب ان يؤثر هذا في تفكيرنا باللغة في مستوى اساسي جداً . بوسعنا ان نبدأ بالاصوات التي ينطقها الانسان .

يتضح في هذا المستوى الصوتي الاساسي ان عدد كبيراً من العناصر المختلفة تعمل في اللغة ، وما علينا الا ان ننصت الى اي حوار اعتيادي لتحديد مدى كل صوت تعقيده . مع ذلك فمن الواضح ايضا ان ما يضفي المعنى على اي عنصر فردي ليس خاصيته الفردية بل الفروق بين هذه الخاصية وخاصية الاصوات الاخرى . والواقع ، فإن هذه الفروق تنتظمها تضادات ترتبط بعلاقات مهمة جداً . فالفرق المألوف في الانكليزية بين الصوت الاول في tin والصوت الاول في kin هو ما يسمح لمعنى مختلف بالظهور في كل من الكلمتين ، أي ان معنى كل من الكلمتين يتحدد بالمفهوم البنيوي للفرق بين اصواتها واصوات الكلمة الاخرى . بعبارة اخرى ، لقد اوجدت اللغة الانكليزية في هذه الحالة ، التضارب او مفهوم التضاد بين الصوت(t) والصوت(k) بوصفه ذا معنى اي قادراً على توليد معنى ما .

على كل حال ، فالحقيقة الأهم ان اللغة لا تعتبر كل تضارب ممكن فيها ذا معنى . والواقع ، فاللغة تتجاهل عدداً كبيراً من التضاربات ، ولا تعترف إلّا بعدد قليل نسبياً من الاختلافات التي تحدث بين الأصوات بهدف تكوين الكلمات وخلق المعنى . وتوضع سوية تلك الفروق غير المعترف بها ـ مهما كانت درجة اختلافاتها في الحقيقة ـ وتعامل تلك الأصوات على انها « متشابهة » . فالصوت (p) مثلا ، كما في (pin) يختلف طبعا عما نسميه عادة (p) كما في (spin) . ولا نجد فرقاً اقل من هذا بين الصوت الأول في coal والصوت الأول في (call) ، إذ لا احد من غير الناطقين بالانكليزية سيقول انهما متشابهان . مع ذلك يقول الناطقون بالانكليزية انهما متشابهان لمجرد ان الفروق بينهما غير معترف بها في الانكليزية ، بمعنى انه لايمكن استعمالهما لتوزيع المعنى بين الكلمات .

ان ما نواجهه هنا هو مبدأ بنيوي اساسي . انه مبدأ يتميز بتجاهله الطبيعة

الفعلية للعناصر الفردية وبفرضه عليها ،بانتظام ، شكله او نموذجه . وعندما ننظر بامعان في هذه العملية ، نرى ان عملها ينحصر في كونها تلزمنا ـ شئنا أم ابينا ـ بالتمييز بين نوعين او مستويين من الاختلاف . فهناك الاختلاف الحاصل فعلاً (في coal و call) على المستوى الصوتي ، والذي لا تدونه بنية اللغة الانكليزية ولاينتبه له بسبب ذلك الناطقون بالانكليزية عندما يتكلمون اللغة . وهناك الاختلاف الحاصل فعلاً والذي تأخذه بنية اللغة الانكليزية بنظر الاعتبار ويعترف به فيها تبعاً لذلك . يسمى هذا المستوى المعترف به بالمستوى الصوتيمي ، وتسمى العناصر التي ترد فيه بالصوتيمات ، وهذه هي الاصوات (كما في tin و kin التي يسمعها الناطقون بالانكليزية اصواتاً مختلفة ، اي متضادات في اي نموذج للاختلاف في المعنى . المسألة اننا لاندرك من بين متشابهات كثيرة او متخالفات كثيرة ترد فعلاً في اللغة (او وردت تتابعياً فيها) إلاّ تلك التي تضفي البنية التزامنية للغة معنى عليها ، والعكس بالعكس .

ان التصنيف الذي يظهر العناصر متشابهة او متخالفة تصنيف عشوائي ومنتظم في آن واحد . فهو عشوائي لأنه مكتف بذاته وهو يسوّغ نفسه بنفسه . فليس ثمة توجه الى أي منطق طبيعي او واقعي خارجه لتسويغ وجود الفرق في tin و kin او لتسويغ عدم وجود الفرق في coal و call . وهو منتظم لأننا ـ ولنفس السبب ـ نشعر اننا أمام (وبقبضة) نظام عميق الجذور للعلاقات التي تتحكم بها القوانين العامة التي تقرر حالة كل عنصر فردي في النظام .

يمكن لهذا النظام الذي نواجهه حتى في مثل هذا المستوى الاساسي ان يسمى بالبنيوي . اننا ندركه بصفته ظاهرة تزامنية . وبما انه يظهر في اللحظة التي تظهر فيها اللغة كلاماً ، فالمبدأ الصوتيمي الذي يحركه يمكن ان يعتبر مفهوماً بنيوياً جوهرياً ، ان لم يكن هو المفهوم البنيوي الجوهري . وفكرة النموذج المعقد للاختلافات الوظيفية الثنائية أي التضاد الثنائي كما يسمى احياناً ، فكرة اساسية في هذا المفهوم . هذا المبدأ موجود في الواقع في كل اللغات . وكما بين رومان جاكوبسن وموريس هاله ، فالتمييز بين التضاد الثنائي هو العملية المنطقية

الاولى التي يمارسها الطفل . ونرى في هذه العملية التداخل الاولي المتميز للحضارة في الطبيعة . وهناك ما يدعو ، في القدرة على خلق التضادات المزدوجة والثنائية وادراكها و في الفعالية المشابهة لخلق النمذجة الصوتية و ادراكها بشكل عام ، الى الاقرار بحدوث عملية متميزة جوهرية في الفكر الانساني . انها عملية خلق البنى .

غير ان سوسير يذهب ابعد من ذلك . فاللغة بعد كل هذا لا تتعامل بمادة الكلمات ، وانما بنظام العلامات التجريدي الواسع الذي لاتشكل تلك الكلمات الا طرفاً ضئيلاً منها . والواقع ، فأن ما تدرسه اللسانيات هو العلامات وعلاقاتها . ويبدو ان طبيعة كل من العلامات والعلاقات بين العلامات طبيعة بنيوية .

يمكن تمييز العلامة اللغوية في ضوء العلاقة القائمة بين جانبيها : المفهوم والصورة الصوتية - او اذا اردنا استعمال اللفظتين اللتين اشتهرتا عبر كتاب سوسير : المدلول والدال . فالعلاقة البنيوية بين المفهوم شجرة (المدلول) والصورة الصوتية التي يتطلبها نطق كلمة شجرة (الدال) ، تؤلف علامة لغوية . واللغة مجموعة علامات : انها نظام من علامات تعبّر عن افكار .

وبما ان اللغة اساساً نظام سمعي ، فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن . فبينما يستطيع التصوير ان يعرض عناصره ويرتبها في الوقت نفسه ، يفتقر التفوه اللفظي الى هذا النوع من التزامن ، ويضطر الى تقديم عناصره بنظام او تسلسل معين مهم هو الآخر . وباختصار ، يمكن القول ان نمط العلاقة بين الدال والمدلول هي اساسا علاقة تسلسلية في طبيعتها - وان كان ذلك في حده الادنى .

الميزة العامة لهذه العلاقة سبق ان واجهناها : انها العشوائية . ليس هناك تلازم ضروري في الرابطة بين الصوت او الدال « شجرة » والمفهوم او المدلول الذي يتضمنه الدال ، وبين الشجرة المادية الفعلية النامية على الارض . وبايجاز ، ليست للكلمة شجرة اية خواص طبيعية او « شجرية » وليس ثمة تواصل ضروري مع الحقيقة خارج بنية اللغة من اجل تثبيت الكلمة في اللغة .

ان عشوائية العلامة اللغوية هي التي تحميها من التغير . وكما يقول

سوسير ، فأي موضوع يتطلب ، لغرض مناقشته ، اساساً معقولاً او منطقياً . غير ان عشوائية العلامة اللغوية ليست منطقية ، ولايمكن مناقشتها اي اننا لا نستطيع ان نتدارسها بانتفاع أو نناقش صحتها . فالعلامة موجودة ، وهذا كـل شيء . وليس هناك اي سبب لتفضيل اية كلمة اخرى من اي مصدر آخر ، ولا حتى اية كلمة مخترعة على « شجرة » ، ما من واحدة اكثر معقولية من غيرها . فكلمة شجرة تعني الشيء المادي المورق الذي ينمو على الارض ، لمجرد ان بنية اللغة تجعلها تعني هذا ، وترجحها فقط عندما تعني ذلك . وهذا يعني ان اللغة تتصرف بوصفها قوة محافظة عظيمة في التفهم البشري للعالم .

والواقع ، ان العشوائية نفسها في العلاقة بين الدال والمدلول التي تجعل اللغة محافظة بطبيعتها ، تضمن ايضاً الطبيعة البنيوية للنظام الذي ترد فيه تماماً بموجب التعريف الذي حدده بياجيه . فاللغة تعرّف نفسها ، انها كل متكامل . وهي قادرة على التحويل ، أي توليد جوانب جديدة من نفسها (جملاً جديدة) استجابة الى خبرة جديدة. انها تنظم نفسها بنفسها وهي تملك هذه القدرات لأنها لاتسمح لأي احتكام فردي او مركزي الى حقيقة خارجها . فهي بـالتالي تـؤلف حقيقتها الخاصة بها .

بعبارة اخرى ، تقف اللغة المثال الأسمى لبنيةٍ علاقتية مكتفية بذاتها لا أهمية لأجزائها المكوّنة لها إلاّ بالتفاعل مع روابطها . يقول سوسير : اللغة نظام الفاظ معتمدة بعضها على البعض الآخر وتتأتى قيمة كل لفظة من الحضور الآني للألفاظ الاخرى .

فان كانت كل جوانب اللغة مستندة بهذا الشكل عـلى العلاقـات ، فهناك بعدان لهذه العلاقات يتسمان بالاهمية القصوى . ويصطلح سوسير على تسمية هذين البعدين بالعلاقات الافقية للعلامة اللغوية والعلاقات العمودية الآنية .

لقد اشرنا الى ان نمط اللغة هو اساسا نمط حركة متسلسلة عبر الزمن . بهذا تكون لكل كلمة علاقة افقية مستقيمة مع الكلمات التي تسبقها وتعقبها ، إن جزءاً كبيراً من قدرتها على افادة المعاني المختلفة ينبع من هذا النموذج الترتيبي .

ففي جملة : رفس الولد البنت ، ينكشف المعنى بإتباع كل كلمة بسابقتها ولا يتمّ المعنى حتى تأخذ الكلمة الاخيرة مكانها . و هذا ما يكوّن الجانب الافقي للغة ، ويمكن ايضا عدّه الجانب التتابعي بسبب ارتباطه بمرور الزمن .

غير ان لكل كلمة علاقات مع كلمات اخرى في اللغة لا ترد في هذه النقطة من الزمن ، إلّا انها قادرة على ذلك ، أي ان للكلمة روابط في صيغتها مع تلك الكلمات الاخرى التي يمكن القول انها اختيرت منها . هذه الكلمات الاخرى ، وهي جزء من الخزين الداخلي الذي يكوّن لغة كل متكلم – قد تكون مترادفة او متخالفة او متشابهة صوتياً ، او ذات وظيفة قواعدية واحدة – تساعد بعدم اختيارها على تحديد معنى الكلمة المختارة . ويتضح من ملاحظاتنا عن اللغة بوصفها بنية مكتفية ذاتياً ، ان غياب عناصر معينة يخلق الى حد ما معاني الكلمات الحاضرة وبالتأكيد يغربلها ويصفيها . وفي الجملة في اعلاه ، يتحدد جزء من معنى « رفس » من حقيقة ان الولد لم يقبّل الفتاة او لم يقتلها ، كما تبين ذلك العلاقات بين كلمات الجملة . ويمكن النظر الى هذه الانواع من العلاقات بشكل عمودي لتمييزها عن العلاقات المتزامنة والمختلفة كلياً ، بوصفها علاقات الاستواء الافقي . تشكل العلاقات العمودية الجانب العمودي للكلمة ، وتكوّن بوضوح جزءاً من العلاقة التزامنية مع مجمل بنية اللغة .

بهذا تتحدد قيمة أي عنصر لغوي نهائياً وكلياً بظروفه جميعها : من المستحيل ان نحدد حتى قيمة الكلمة الدالة على « شمس » بدون ان نلاحظ اولاً مايحيط بها : ففي بعض اللغات لا يمكن القول : يجلس في الشمس .

اخيراً ، يبدو ان ذات المفاهيم التي تعبر عنها اللغة ، معرّفة ايضا ومحددة ببنية اللغة . فالمفاهيم ليست متأصلة تأصل اللغة نفسها (العبرية مثلاً لا تعترف بالتمييزات الاساسية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وليس في الجرمانية القديمة صيغة خاصة بالماضي) . ولا تظهر المفاهيم على نحو ايجابي بمحتواها الفعلي ، وانما سلباً بعلاقاتها التي تميزها شكلياً مع الامور الاخرى في البنية : ان ادق ميزة لمفهوم ما تكمن في كونه ما لا تكون عليه المفاهيم الاخرى .

فبتركيز الاهتمام على ما قد يسمى بالصيغة التضادية التمييزية التي توزع بموجبها البنى اللغوية ، يبدو ان سوسير قد قوى طبيعتها المغلقة والمعرّفة ذاتياً و المكتفية ذاتياً . وجعل هذه البنى تنظر الى الداخل ، الى آليتها هي وليس الى الخارج ، ولا الى عالم حقيقي يقبع خارجها . فالعلامات ، مثل الصوتيمات ، لا تعمل من خلال قيمتها الجوهرية ، بل من خلال مواقعها النسبية . وهكذا ـ وبما ان الصيغة الكلية للغة هي صيغة تضاد ـ فما يكوّن صيغة ما هو ما يميزها عن الصيغ الاخرى . ونتيجة لهذا ، فالفروق في اللغة ، فروق بدون قيم ايجابية . وسواء اخذنا المدلول او الدال ، فليست للغة افكار ولا اصوات موجودة قبل وجود النظام اللغوي ، وانما فيها فروق مفهومية وصوتية نبعت من النظام نفسه .

وبالنظر الى اللغة بهذا الشكل ، تصبح اللغة في النهاية شكلاً لا مادة : انها بنية ذات صيغ ، ليست تجميعاً لعناصر ذات محتوى .

وبما ان هذا الشكل المنظم لنفسه والمقوّم نفسه بنفسه يكوّن وسيلتنا المتميزة لمواجهة العالم خارج انفسنا والتعامل معه ، يمكن عندئذ ان نقول انه يُكوّن البنية الانسانية المميزة . ومن هناك تبقى فقط خطوة قصيرة للقول انها تكوّن البنية المتميزة للواقع الانساني .

تأخذنا هذه الخطوة عبر المحيط الاطلسي .

اللسانيات البنيوية الامريكية

لاحظنا ان كتاب سوسير « علم اللغة العام » قد اعطي اولاً سلسلة محاضرات في جنيف بين عامي ١٩٠٦ و ١٩١١ ، و انه نشر بشكل ملاحظات دونها طلبته بالفرنسية في عام ١٩١٥ بعد وفاته . وعلى الرغم من تأثيره القوي في اوربا ، فقد عطلت الحرب العالمية الاولى الاتصالات بين اللسانيين الاوربيين واولئك المعروفين في امريكا الشمالية ، واتسع الصدع بسبب الحرب العالمية الثانية ، ولم تظهر ترجمة لـ « علم اللغة العام » باللغة الانكليزية حتى عام ١٩٥٩ .

ففي جملة : رفس الولد البنت ، ينكشف المعنى بإتباع كل كلمة بسابقتها ولا يتمّ المعنى حتى تاخذ الكلمة الاخيرة مكانها . و هذا ما يكوّن الجانب الافقي للغة ، ويمكن ايضا عدّه الجانب التتابعي بسبب ارتباطه بمرور الزمن .

غير ان لكل كلمة علاقات مع كلمات اخرى في اللغة لا ترد في هذه النقطة من الزمن ، إلاّ انها قادرة على ذلك ، اي ان للكلمة روابط في صيغتها مع تلك الكلمات الاخرى التي يمكن القول انها اختيرت منها . هذه الكلمات الاخرى ، وهي جزء من الخزين الداخلي الذي يكوّن لغة كل متكلم ـ قد تكون مترادفة او متخالفة او متشابهة صوتياً ، او ذات وظيفة قواعدية واحدة ـ تساعد بعدم اختيارها على تحديد معنى الكلمة المختارة . ويتضح من ملاحظاتنا عن اللغة بوصفها بنية مكتفية ذاتياً ، ان غياب عناصر معينة يخلق الى حد ما معاني الكلمات الحاضرة وبالتأكيد يغربلها ويصفيها . وفي الجملة في اعلاه ، يتحدد جزء من معنى « رفس » من حقيقة ان الولد لم يقبّل الفتاة او لم يقتلها ، كما تبين ذلك العلاقات بين كلمات الجملة . ويمكن النظر الى هذه الانواع من العلاقات بشكل عمودي لتمييزها عن العلاقات المتزامنة والمختلفة كلياً ، بوصفها علاقات الاستواء الافقي . تشكل العلاقات العمودية الجانب العمودي للكلمة ، وتكوّن بوضوح جزءاً من العلاقة التزامنية مع مجمل بنية اللغة .

بهذا تتحدد قيمة أي عنصر لغوي نهائياً وكلياً بظروفه جميعها : من المستحيل ان نحدد حتى قيمة الكلمة الدالة على « شمس » بدون ان نلاحظ ما مايحيط بها : ففي بعض اللغات لا يمكن القول : يجلس في الشمس

اخيراً ، يبدو ان ذات المفاهيم التي تعبر عنها اللغة ، معرّفة ايضا ومحددة ببنية اللغة . فالمفاهيم ليست متأصلة تأصل اللغة نفسها (العبرية مثلاً لا تعترف بالتمييزات الاساسية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وليس في الجرمانية القديمة صيغة خاصة بالماضي) . ولا تظهر المفاهيم على نحو ايجابي بمحتواها الفعلي وانما سلبياً بعلاقاتها التي تميزها شكلياً مع الامور الاخرى في البنية . ان ادق سمة لمفهوم ما تكمن في كونه ما لا تكون عليه المفاهيم الاخرى .

فبتركيز الاهتمام على ما قد يسمى بالصيغة التضادية التمييزية التي توزع بموجبها البنى اللغوية ، يبدو ان سوسير قد قوى طبيعتها المغلقة والمعرّفة ذاتياً و المكتفية ذاتياً . وجعل هذه البنى تنظر الى الداخل ، الى آليتها هي وليس الى الخارج ، ولا الى عالم حقيقي يقبع خارجها . فالعلامات ، مثل الصوتيمات ، لا تعمل من خلال قيمتها الجوهرية ، بل من خلال مواقعها النسبية . وهكذا ـ وبما ان الصيغة الكلية للغة هي صيغة تضاد ـ فما يكوّن صيغة ما هو ما يميزها عن الصيغ الاخرى . ونتيجة لهذا ، فالفروق في اللغة ، فروق بدون قيم ايجابية . وسواء اخذنا المدلول او الدال ، فليست للغة افكار ولا اصوات موجودة قبل وجود النظام اللغوي ، وانما فيها فروق مفهومية وصوتية نبعت من النظام نفسه .

وبالنظر الى اللغة بهذا الشكل ، تصبح اللغة في النهاية شكلاً لا مادة : انها بنية ذات صيغ ، ليست تجميعاً لعناصر ذات محتوى .

وبما ان هذا الشكل المنظم لنفسه والمقوّم نفسه بنفسه يكوّن وسيلتنا المتميزة لمواجهة العالم خارج انفسنا والتعامل معه ، يمكن عندئذ ان نقول انه يُكوّن البنية الانسانية المميزة . ومن هناك تبقى فقط خطوة قصيرة للقول انها تكوّن البنية المتميزة للواقع الانساني .

تأخذنا هذه الخطوة عبر المحيط الاطلسي .

اللسانيات البنيوية الامريكية

لاحظنا ان كتاب سوسير « علم اللغة العام » قد اعطي اولاً سلسلة محاضرات في جنيف بين عامي ١٩٠٦ و ١٩١١ ، وانه نشر بشكل ملاحظات دونها طلبته بالفرنسية في عام ١٩١٥ بعد وفاته . وعلى الرغم من تأثيره القوي في اوربا ، فقد عطلت الحرب العالمية الاولى الاتصالات بين اللسانيين الاوربيين واولئك المعروفين في امريكا الشمالية ، واتسع الصدع بسبب الحرب العالمية الثانية ، ولم تظهر ترجمة لـ « علم اللغة العام » باللغة الانكليزية حتى عام ١٩٥٩ .

نتيجة لهذا ونتيجة لوجود عدد كبير من اللغات الهندية غير المعروفة لدى اللسانيين الاوربيين ، فقد شقت دراسة اللغة في امريكا الشمالية لنفسهـا خطاً مستقلاً منفصلاً . وبتعبير سوسير ، كان اتجاهها الرئيس الوصف التزامني للغات الهندية المحلية . وغالباً ما كان الحافز لمثل هذه الدراسات دعم الجهود الدينية التبشيرية ، غير ان حافزاً اضافياً جاء من الشعور والقلق بأن الكثـير من هذه اللغات في طريقها الى الاختفاء السريع . لذا فاقت ضرورة تسجيل هذه اللغات وتحليلها ، أي اهتمام بتكوين نظريات لسانية عامة الى الحد الذي يجعل مصطلح « اللسانيات الوصفية » ملائمة تماماً للرواد الاوائل مثل فرانز بوس (١٨٥٨ ـ ١٩٤٢) ولمؤرخي هذه اللغات .

كـان ادوارد سابـير (١٨٨٤ ـ ١٩٣٩) من اشهر اللغـويين الوصفيـين الامريكيين بعد بوس واشدهم تأثيراً ، وارست جهوده اسس ما اصبحت تعرف في امريكا باللسانيات البنيوية . وكما يقـول فريـز ، يبدأ كتـاب سابـير « اللغة » (١٩٢١) مرحلة مهمة لانه يصور فيه شعوره المتنامي في ان اللغة تعمل بموجب نمط من المبادىء البنيوية المتأصلة ، وان هذا المبدأ يتخطى الملاحظات الموضوعية وتوقعات غير الناطقين باللغة الذين يصغون اليها من الخارج :

« لقد وجدتُ ان من الصعب او من المستحيل ان أعلِّم هنديـاً أن يجري تمييزات صوتية لا تتوافق من نقاط او مسائل في نموذج لغته ، مهما جذبت هذه الفروق انتباه الاذن الموضوعيـة . أما الفـروق الصوتيـة الدقيقة التي لانكـاد نسمعها والتي تضرب على نقاط نموذج لغته فـإنه يمكن التعبـير عنها بسهـولة وبطواعية في الكتابة . »

وبأختصار ، فقد اكتشف سابير ، كما اكتشف سوسير ، ان الاختلاف بين صوتين لايكون ذا معنى للناطق باللغة إلاّ عندما يتوافق مع البنية الصوتية (أو نقاط النموذج) للغة التي يرد فيها . اضافـة الى هذا ، فلتلك البنيـة تأثيـرها التخديري الفاعل في ادراك الفرد للغته . فهـو يجد صعـوبة فـائقة في سمـاع التمييزات التي لا تعترف بها البنية الصوتيمية للغته .

وفي الوقت الذي نشر فيه ليونارد بلومفيلد كتابه الخطير « اللغة » (١٩٣٣) ، كانت اللسانيات الامريكية قد التزمت بآراء سابير الى الحد الذي يمكن عنده تسميتها بـ « البنيوية » دون أي تزييف ، على الرغم من ان اللفظة التقليدية التي عرف بها هذا النمط من التحليل اللساني بقيت اللفظة الفضفاضة « الوصفية » وكانت ذروة الجهود في هذا المضمار ، وهي بالتأكيد في الحقل الصوتي ، في ظهور كتاب « الوجيز في البنية الانكليزية » عام ١٩٥١ لمؤلفيه تريغر وسمث .

وفي الوقت نفسه ، ونتيجة للاتصال المباشر بالحضارات الغربية التي لم يطلع عليها اللسانيون الاوربيون ، فقد تقدمت اللسانيات البنيوية الامريكية ـ المرتبطة بعلم الاجناس ارتباط وثيقاً ـ في حقل آخر : العلاقة بين اللغة والمحيط الحضاري الذي تنشأ فيه . فكلما زاد الاهتمام بدراسة حياة القبائل الهندية ، كان لهذه العلاقة طابع انعكاسي وتكويني اقوى .

لقد لاحظنا ان الخاصية البنيوية للغة تبذل جهداً تخديرياً يجعل من الصعب على الناطق باللغة ان يدوّن الاصوات التي لا تدخل ضمن النماذج المتضادّة أو التقابلية لصوتيماتها . وبسبب هذا المفعول التخديري نفسه صار من الصعب جداً علينا ان نكوّن او نتلفظ الأصوات المستعملة صوتيمياً في لغات اخرى ، والتي لا تتلاءم مع البنية الصوتيمية للغتنا ، الامر الذي يضفي على لغة المتكلمين الاجانب اللكنة الاجنبية . ولهذه القوة من التأثير ماسيدهشنا لو ان بنية كل لغة لاتترك في النهاية آثارها على عادات الادراك والاستجابة التي ستتجاوز اللغة نفسها . والواقع فعندما قام سابير و ب .ل . وورف المشهور من بعده بتوسيع البناء اللغوي ليشمل حقولاً اخرى للسلوك الاجتماعي ، فأنهما توصلا بسرعة الى الاستنتاج الآتي : ان صيغة حضارة ما او الطريقة الكلية لحياة مجتمع ما تقررها في الحقيقة لغة تلك الحضارة ـ او انها على أية حال مبنية بالطريقة التي بنيت بها اللغة نفسها . من هنا يستنتج سابير ، في حديث مشهور ، ان لا وجود لعالم حقيقي ثابت موضوعي :

لانعيش الكائنات البشرية وحيدة في عالم موضوعي ، ولا وحيدة في عالم الفعاليات الاجتماعية بالمفهوم الشائع ، بل انها تقف الى حد كبير تحت رحمة اللغة المعيّنة التي اصبحت وسيلة التعبير لمجتمعهم . انه لوهم تمامـاً ان نتصور ان الانسان يتكيف للحقيقة اساساً بدون استعمال اللغة ، وان اللغة مجرد وسيلة عرضية لحل مشاكل معينة للاتصال او التفكير . وحقيقة الامر ان العالم الفعلي مبني الى حد كبير على العادات اللغوية للجماعة . فما في العالم من لغتين متماثلتين الى الدرجة التي تجعلنا نعدهما ممثلتين لواقع اجتماعي واحد فالعوالم التي تعيش بها مجتمعات مختلفة عوالم متمايزة ، انها ليست مجرد عالم واحد ذي تسميات مختلفة .... اننا نرى ونسمع ونكتسب الخبـرات على النحـو الذي نفعل ، لأن العادات اللغوية لمجتمعنا تفرض مسبقاً اختيارات معينة للتفسير . »

الافتراض الجوهري لهذا المفهوم ان عالم الفضاء والزمان هو في حقيقته سلسلة متصلة بدون حدود او تقسيمات قطعية نهائية ، وتقوم كل لغة بتقسيم هذه السلسلة وبتفسيرها وفق بنيتها المعينة . تقول دوروثي لي :

« إن اي فرد في مجتمع معين ـ يصنف طبعاً الواقع الذي خبره من خلال استعمال محدد للغة ونماذج سلوكية اخرى مميزة لحضارته ـ يستطيع فعلياً ان يتلمس الحقيقة فقط كما تقدم له عبر تلك الشفرة . وليس الافتراض ان الحقيقة نفسها نسبية ، بل ان اشخاصاً ينتمون الى حضارات مختلفة يجزؤنها ويصنفونها الى اجزاء مختلفة أو ان كل واحد منهم يلاحظ او يقدم جوانب مختلفة منها . »

وباختصار ، تتجانس الحضارة مع الطبيعة عن طريق التشفير او الترميز بوساطة اللغة . ولانحتاج إلاّ الى توسيع طفيف لهذا المفهوم للتوصل الى ان حقل السلوك الاجتماعي كله ، وهو ما يكوّن الحضارة ، قد يمثل ايضا نوعاً من التشفير على نحو ما تفعله اللغة . والواقع ، فالحضارة نفسها قد تكون لغة .

كلود ليفي شتراوس

كانت هذه في الجوهر وجهة نظر عدد من علماء الاجناس الذين بدأ عملهم بالظهور خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها . ومن اشهر هؤلاء ، عالم الاجناس كلود ليفي شتراوس ، الذي ساعدت دراسته المتواصلة لهذه المباديء على الصاق صفة « البنيوي » بها .

ان مفهوم الحكمة الشعرية الخالقة للأساطير التي تشحذ الاستجابة الى عالم الناس البدائيين مبدأ اساسي في فكر شتراوس . وهذا بالطبع يربطه مباشرة بفيكو ارتباطاً يؤكده هدفه النهائي بتكوين « علم شامل للانســان » ، واعتقاده الرئيس ان الناس قد صنعوا انفسهم تماماً مثلما صنعـوا اجناس حيـواناتهم الأليفة . الفرق الوحيد ان عملية صنع النفس اقل وعياً وطواعية . ويربط الاهتمام ذاته شتراوس بفكر ماركس . وقد اعترف شتراوس بهذا الترابط عندما قال ان مقولة ماركس الشهيرة « الرجال يصنعـون تاريخهم ، غـير انهم لايدرون انهم يفعلون ذلك » تفسر التاريخ اولاً وعلم الاجناس ثانياً .

على كل حال ، فبينما هو ايضاً يشارك فيكو اهتمامه باللغة بوصفها جانباً رئيساً من « علم الانسان » فهو يتميز من كل من القاضي الايـطالي والفيلسوف الالماني بمدى اهتمامه باستثمار طرائق اللسانيات الحديثة في تحليله للمادة غير اللغوية : انه يتميز بفكرته الامريكية (التي استنبطها مباشرة ، باعترافه هو ، من اعمال وورف و سابير واخرين) ، وهي : بما ان اللغة هي السمة المميزة الاولى للانسان ، فانها تكوّن في الوقت نفسه النموذج الاولي للظاهرة الحضارية (التي تميز الانسان من الحيوانات) وللظاهرة التي تتأسس وتدوم بموجبها كل اشكال الحياة الاجتماعية . وكما يقول شتراوس في كتابه المشهور « ترستي تروبيك » : من يقول « رجل » يقول « لغة » ومن يقول « لغة » يقول « مجتمع » .

السؤال المركزي الذي يظهر من مثل هذا الموقف هو السؤال المطروح في اعلاه بكلمات شتراوس ، « اليس في الامكان دراسة الجوانب المختلفـة للحياة

الاجتماعية ، بضمنها الدين والفن ، بالطرائق المشابهة لتلك الطرائق المستخدمة في اللسانيات وبالاستعانة بها ؟ ثم الا تشكل جوانب الحياة الاجتماعية المختلفة ظواهر شبيهة في جوهرها بالظواهر اللغوية ؟ »

فإن كانت هذه هي الحالة فعلاً ، فإن دراسة اللغة ستكون بكل وضوح نموذجاً ملائماً لتحليل الحضارة بشكل عام . فمن جهة ، مهما يكن اسهام شتراوس منوعاً ومعقداً في الحقول الأوسع للبنيوية ، فأن الميل العام في عمله كان باتجاه فحص صحة تلك الفرضية .

ومثل اللسانيين ، ينطلق شتراوس لتحديد العناصر المكونة بشكل صحيح لما يبدو للوهلة الاولى كتلة متباينة من الظواهر لإنتظام لها . تتضمن طريقته اساساً تطبيق مبادىء ما اسماه بنفسه بـ « الثورة الصوتية » التي خلقها مفهوم الصوتيم اللساني على هذه المادة غير اللغوية . انه يسعى الى ان يدرك مكونات السلوك الحضاري والطقوس والشعائر وعلاقات القرابة وقوانين الزواج وطرائق الطبخ والانظمة الطوطيمية ، [٢] لابوصفها كيانات متميزة او حقيقية ، بل بموجب العلاقات التقابلية الموجودة بينها ، الامر الذي يجعل بناها مشابهة للبنية الصوتيمية للغة . وهكذا ، فمثل الصوتيم ، تكتسب الفاظ القرابة عناصر للمعنى . و مثل الصوتيم ، تكتسب هذه الالفاظ معانيها فقط عندما تتلاحم في انظمة معينة . ومثل اللغة ، قد يحلل الطبخ في مجتمع ما الى عناصر مكونة له ، وهي مانسميها في هذه الحالة بالطبخيمات[٣] التي يمكن تنظيمها بموجب بنى معينة للتضاد والتوافق .

ولتصحيح خطأ وورف الذي يرى شتراوس أن اعماله تفتقر الى نظرية موحدة ، وانها مجرد آراء تجريبية متنافرة تهتم بالاجزاء وليس بالحضارة بوصفها وحدة متكاملة ، يذهب شتراوس الى انه يتوجب توحيد هذه الإنظمة لتكوّن نوعاً من اللغة او مجموعة عمليات تسمح بتأسيس نوع معين من الاتصال بين الافراد والجماعات . فكل نظام أي القرابة والطعام والعقيدة السياسية وطقوس الزواج والطبخ ، الخ ، يكوّن تعبيراً جزئياً عن الحضارة الكلية ، المفهومة في

النهاية على انها لغة عملاقة واحدة . اضافة الى هذا ، « اذا وجدنا هذه البنى مشتركة في اكثر من جانب ، فلنا الحق في الاستنتاج اننا قد توصلنا الى معرفة مهمة للمواقف غير الواعية للمجتمع او للمجتمعات قيد الدراسة .

وقد تكون افضل طريقة لتحديد الطبيعة المثمرة لمسعى المواقف غير الواعية هي عرض تحليل شتراوس لثلاثة انظمة محددة يبدو انها تقدم مادة قيمة : انظمة القرابة والاساطير وطبيعة العقل المتوحش .

القرابة

لكل المجتمعات انظمة قرابة : اي مجموعة قوانين تخص من يتزوج من ، ومن لايتزوج من ، وتحدد طبيعة العلائق العائلية بشكل عام . (المثال الجيد جدول القرابة في كتاب الصلاة المشتركة في كنيسة انكلترا) . يرى شتراوس ان مثل هذه الانظمة او البنى قد تماثل لغة المجتمع المعني بها على اساس ان انماطاً مختلفة للأنظمة الاتصالية في مجتمعات معينة ـ القرابة واللغة مثلاً ـ قد تنتجها في الواقع بنى لا شعورية متماثلة . على اية حال ، فاستناداً الى المبدأ البنيوي (والصوتيمي) الاساسي القائل ان العلاقة بين الظواهر هي التي تحدد طبيعتها وليست اية جوانب ذاتية او داخلية للظواهر نفسها ، يتطلع شتراوس الى تضمينات او تطبيقات اوسع لعلاقات القرابة في ضوء جديد . فتبدو وجهة نظره مثلاً في وظيفة تبادل النساء ، او في دور الاعمام والاخوال في المجتمعات البدائية اعمق واغنى معلومات من وجهات نظر الملاحظين التجريبيين .يقول شتراوس :

« استناداً الى راد كلف ـ براون ، تغطي لفظة « الخؤولة » نظامين متناقضين للمواقف . فمن جهة ، يمثل الخال سلطة العائلة : فالعائلة تخافه وتطيعه ، ويملك حقوقاً معينة على ابن اخته . من جهة اخرى ، لابن الاخت امتيازات الفة مع خاله وبوسعه ان يعامله ضحية له بشكل او بآخر . ثانياً ، هناك

توافق بين موقف الولد تجاه خاله وموقفه تجاه ابيه . فنرى نظامي الموقفين في كلتا الحالتين ، غير انهما متناسبان عكسياً . فعند الجماعات التي تتميز علاقاتها بالالفة بين الاب والابن ، تكون العلاقة بين الخال وابن الاخت علاقة احترام . وحيث يقف الاب ممثلاً جافاً لسلطة العائلة ، يعامل الخال بالالفة . »

وبملاحظة ان مجموعتي المواقف المتضمّنة هنا تكوّن (على حد تعبير اللسانيين البنيويين) زوجين من التضاد ، يستطيع شتراوس ان يقدم تعديلاً جوهرياً على وجهة نظر راد كلف - براون ، الذي يقول عنها شتراوس انها « تعزل بصورة عشوائية عناصر معينة لبنية عالمية يتوجب معاملتها بصفتها كلاً واحداً وبتجاوز حدود المشروع التجريبي و بتعامله مع البنية المعنية بكلّيتها ، يتوصل شتراوس اخيراً الى قانون عام يرضي به نفسه على الاقل :

« لا يكفي عندما ننظر الى مجتمعات من نوع شركس وتروبراند ، ان ندرس توافق المواقف بين الأب / الابن و الخال / ابن الاخت .فهذه العلاقة ليست سوى جانب واحد من نظام كوني يشمل اربعة انواع من العلائق مترابطة ببعضها عضوياً ،وهي الاخ / الاخت والزوج / الزوجة و الاب / الأبن و الخال / ابن الاخت . وترمز المجموعتان في مثالنا الى قانون يجب وضعه بهذا الشكل : في كلتا المجموعتين ، تكون العلاقة بين الخال وابن الاخت بالنسبة الى العلاقة بين الاخ والاخت مثل العلاقة بين الاب والابن بالنسبة الى العلاقة بين الزوج والزوجة . وهكذا ، فان عرفنا زوجاً من العلاقات ، فسيكون ممكناً دائماً ان نتنبأ بالآخر . »

اخيراً يتضح بعد تحليل طويل ان نظام الخؤولة نفسه محدد بنيوياً :

« وهكذا ومن اجل ان نفهم نظام الخؤولة ، علينا ان نعامله بصفته علاقة واحدة ضمن نظام ما ، في حين اننا يجب ان ننظر الى النظام نفسه وحدةمتكاملة لكي نتلمس بنيته . تقف هذه البنية على اربع الفاظ (الاخ والأخت والأب والأبن) مرتبطة بزوجين من التضادات المتناسبة بحيث نرى دائماً علاقة موجبة وعلاقة سالبة في كل من الجيلين . والآن ما طبيعة هذه البنية ؟ ما وظيفتها ؟ الجواب كما يلي : هذه البنية ابسط صيغة للقرابة يمكن أن توجد . انها بحق وحدة القرابة .

وبالفحص الدقيق ، تظهر الميزة الاولية غير القابلة للاختزال لهذه الوحدة الاساسية بوصفها نتيجة مباشرة للحضور الشامل لشرائع المحرمات ، اذ يجب على المرء في المجتمع البشري ان يحصل على امرأة من رجل آخر يعطيه بنتاً او اختاً . لذا ، فحضور الخال في بنى قرابة معينة امر مفترض وحقيقة غير مرئية للملاحظة التجريبية البحت ، وهي تعمل بمثابة شرط مسبق ضروري لوجود البنية .

وهكذا ، فإن تمثل العائلة البايولوجية (الموجودة دائماً) المادة الصوتية الاجمالية لنظام القرابة ، فإن شتراوس يشعر ان عمله يمكّنه من وصف العناصر ذات الحالة الصوتيمية ضمنه :

« لقد فسرنا الخؤولة على انه السمة المميزة للبنية الاولية . هذه البنية الأولية ، وهي نتاج العلاقات المحددة التي تتضمن اربع علاقات ، هي في رأينا وحدة القرابة الصغرى او اصغر وحدة قرابة . ولاشيء يدرك او يُعطى خارج المتطلبات الأساسية لبنيتها ، وهي بالاضافة الى ذلك حجر الأساس الوحيد لبناء انظمة اكثر تعقيداً . »

وبقدر ما عجزت الدراسات الانثروبولوجية التقليدية عن الوصول الى هذه النتائج ، يشعر شتراوس انه محق في الادعاء ان الخطأ الذي ارتكبه علم الاجناس التقليدي في هذا المجال وفي مجالات اخرى ، شأنه في ذلك شأن اللسانيات التقليدية . أنه درس التعابير وليس العلاقات القائمة بين التعابير . بهذا المفهوم لايتعامل عالم الاجناس مع حقائق الطبيعة الملاحظة موضوعيا ، بل مع البنى التي يطبعها الفكر البشري عليها :

« من الطبيعي ان العائلة البايولوجية موجودة في المجتمع البشري كله . لكن مايضفي على القرابة خاصيتها الاجتماعية ـ الحضارية ليس ما تحتفظ به من الطبيعة ، بل الطريقة الاساسية التي تنحرف بها عن الطبيعة . فنظام القرابة لا يتألف من الروابط الموضوعية للسلالة او من قرابة الدم بين الأفراد . انه موجود فقط في الشعور الانساني : فهو نظام عشوائي للتمثيل ، وليس تطوراً عفوياً لحالة حقيقية . »

ان الوظيفة الاجتماعية لمثل هذا النظام بنيوية نفسها :

• انظمة القرابة وقوانين الزواج والجماعات السلالية تؤلف كلاً متناسقاً وظيفته ضمان ديمومة المجموعة الاجتماعية بوساطة روابط الدم والمصاهرة المتفاعلة . قد ننظر اليها بصفتها بزنامج عمل لآلية تضخ النساء خارج عوائلها الاصلية لكي تعيد توزيعها بالمصاهرة ، وينتج عن هذا العمل خلق قرابات جديدة و هكذا . •

من هذا النوع من التأكيد والتشديد على سمته العشوائية والنظامية في الوقت نفسه ، يبرز نظام القرابة بوضوح مثل اللغة ـ نظام مبنى وبنائي للعلامات ، ذو صيغ رمزية تنظم نفسها بنفسها ومكتفية ذاتياً ، ولا تتطلب الاستناد الى واقع او طبيعة خارجها لتسويغ عملياتها او جعلها شرعية :

• تقدم انظمة القرابة بوصفها انظمة رمزية الى عالم الاجناس حقلاً غنياً تستطيع فيه جهوده تقريباً (ونؤكد على تقريباً) ان تلتقي مع جهود اكثر العلوم الاجتماعية تطوراً ، وهي اللسانيات . وللوصول الى هذا التقارب واللقاء الذي نامل منه ان يؤدي الى تفهم افضل للانسان ، يجب ان لا نغفل ابداً عن حقيقة اننا نتعامل جدياً مع الرمزية في كل من البحثين الانثروبولوجي واللساني . وعلى الرغم من انه قد يبدو مشروعا او حتى محتما ان نرتد الى تفسير طبيعي لكي نتفهم ظهور الفكر الرمزي فأن تهيأ لنا هذا ، يجب ان تتغير اذن طبيعة التفسير جذريا باختلاف الظاهرة البارزة حديثاً عن تلك الظواهر التي سبقتها وهيأت لها . لهذا فإن اي تنازل للمذهب الطبيعي قد يعرض التقدم العظيم الحاصل في اللسانيات الى الخطر ، وهو تقدم بدا ايضا يميز دراسة بنية العائلة وقد يوجه علم اجتماع العائلة صوب تجريبية مجدبة خالية من الابداع او الروح .

الاسطورة

تبقى اللغة نفسها طبعاً النظام الدلالي من الطراز الاول . انها لاتستطيع إلاّ ان ترمز او تدل ، وهي توجد من خلال الترميز او التدليل فقط . مع ذلك ، يتضح

مباشرة من هذا النوع من التحليل ان علم الاجناس ، مثل اللسانيات لايهتم بسطح الحياة الاجتماعية كما يخبرها اعضاء المجتمع خبرة واعية ، اكثر من الاهتمام الفعلي للساني بالملاحظات الواعية والمظللة غالبا للناطق باللغة عن الطريقة التي تعمل بها لغته . المبدا التجريبي البحت ليس كافياً ، المبدا الطبيعي خادع . والواقع ، ان اهتمام عالم الاجناس ينصب على الاسس اللاواعية التي تستقرعليها الحياة الاجتماعية ـ واللغة . هدفه باختصار « النظام اللغوي » للحضارة بشكل عام نظامها وقوانينها العامة : يسعى للوصول الى هذا الهدف خلال الانماط المعينة لحدثها الكلامي .

يمكن رؤية كفاءة هذه الاسس اللاواعية عندما نختبرها في بعض الاحداث مثل علاج الشامان (رجل الطب) للمرضى في ماتسمى بالمجتمعات البدائية .[4] وكما يذكر شتراوس حيثما يشجعنا العلم الحديث على رؤية العلاقة السببية بين الجراثيم والمرضى ، تكمن معالجة الشامان في قدرته على ربط المرضى بعالم الاساطير والهولات[*] التي يؤمن بها المريض بصدق :

« ان عدم تطابق طريقة الشامان مع الحقيقة الموضوعية غير مهم . فالمرأة المريضة تؤمن بالاسطورة وتنتمي الى مجتمع يؤمن بها . فالأرواح الحارسة والارواح الحاقدة والهولات الخارقة للطبيعة والحيوانات الساحرة ، كلها جزء من النظام المتجانس الذي يبني عليه الفرد مفهومه عن العالم . والمرأة المريضة تتقبل هذه الكائنات الاسطورية ، اوبتعبير أدق ، لم تشكك قط بوجودها . ان ما لا تتقبله هي الآلام غير المتجانسة والعشوائية ، التي هي عنصر غريب في نظامها ، غير ان الشامان برجوعه للاساطير ، سيوحدها من جديد ضمن كليّة يكون لكل شيء فيها معنى . »

وحالما تتقبل المرأة المريضة ذلك ، على كل حال ، فستسلم نفسها ، وبذلك تتعافى .

إن مايحصل في واقع الحال هو الآتي :

« يزود الشامان المرأة المريضة بلغة ، يمكن بوساطتها التعبير فوراً عن

الحالة النفسية التي لاتستطيع المراة التعبير عنها بنفسها . ان هذا التحول الى التعبير اللفظي -وتمكينها في الوقت نفسه من ان تجتاز بشكل منظم ملموس تجربة حقيقية ستكون بدون الشامان مشوشة غير قابلة للوصف - هو الذي يتسبب في تحرير العملية الفسيولوجية ، اي اعادة تنظيم الحالة التي تتعرض لها المراة باتجاه مرض . »

بهذا تحتل العلاقة بين اللغة والاسطورة موقعا رئيساً في موقف شتراوس من « العقل المتوحش » ويقول ان طبيعة هذا العقل تكشف نفسها في بنى اساطيره ولغته .

ويقول شتراوس ان الاساطير خضعت في الماضي لمناهج تفسير تتضارب كليا مع بعضها البعض ، ومع الطبيعة الاساسية للأساطير نفسها . لقد رآها الناس « احلاماً » جماعية او اساسا للطقوس او نتيجة لنوع من النشاط الجمالي ، ورأوا في شخصيات الاسطورة تجريدات مجسّدة او ابطالاً ذوي طبيعة اسمى من البشر او آلهة هابطة من السماء . ولا يمكن قبول اي من هذه التفسيرات لأنها تهبط بالاساطير الى مستوى لعب الاطفال ، وتنكر عليها اية علاقة متطورة مع العالم ، ومع المجتمع الذي يولّدها .

يتركز اهتمام شتراوس في النهاية على المدى الذي تثبت فيه بنى الأساطير انها فعلاً توليدية [اي تولّد بنى جديدة] وانها تعكس ما في عقول الافراد : على المدى الذي تستطيع فيه ان تغطي على التمييز بين الطبيعة والحضارة . لهذا فهدفه ، كما يقول ، ليس في ان يبين كيف يفكر الرجال بالاساطير ، بل كيف تفكر الاساطير بالرجال ، وهم غرباء عنها . وكما هو الأمر في حالة القرابة ، تخضع البنية اللاواعية للاسطورة نفسها للتحليل الصوتيمي لظواهرها ، وبهذا تتقلص الكثرة الكاثرة من الاساطير في العالم الى عدد محدد من العناصر المتواترة التي لوجودها اهمية بنيوية وبنائية اصيلة :

« سواء أكان الافراد قد خلقوا الاساطير او انها استعيرت من التقاليد فانها تشتق التمثيلات التي تعمل ضمنها . غير ان البنية تبقى كما هي ، ومن

خلالها تتم الوظيفة الرمزية ..... فهناك لغات كثيرة ، لكن هناك قوانين بنيوية قليلة جداً تصلح لكل اللغات . وجمع القصص والاساطير المعروفة سيملأ عدداً ضخماً من المجلدات . غير انه يمكن تقليصها الى عدد صغير من الانواع البسيطة اذا استخلصنا من بين التنوع في الشخصيات وظائف اولية قليلة . »

ولكن بينما نتابع ذلك العدد الصغير من « الوظائف الأولية » ونعمل على تحديد طبيعة تلك البنى التي تنبع منها ، يواجهنا علم الاساطير بمشكلة مركزية :

« يبدو من جهة ان أي شيء قد يحدث في مجرى الاسطورة ، فليس هناك ولاتواصل . اذ يمكن اضفاء اية صفة على اي موضوع ، ويمكن ايجاد اية علاقة تخطر على البال . ومع الاسطورة ، يصبح كل شيء ممكناً . لكن من الجهة الاخرى ، تتلاشى هذه العشوائية الظاهرية امام التشابه المذهل بين الاساطير المجموعة من مناطق مختلفة جداً ..... فأن كان فحوى الاسطورة غير متوقع ، فكيف نفسر حقيقة ان الاساطير متشابهة الى درجة كبيرة في جميع انحاء العالم ؟ »

ويمكن ان نبدأ بالفرضية الاساسية المطروحة سابقا والقائلة ان للاسطورة روابط واضحة مع اللغة نفسها :

« لغرض التعريف بالاسطورة ، يتوجب سردها ، فهي جزء من الكلام البشري . »

لهذا يمكن لتحليلها ان يكون إمتداداً لحقل آخر ، هو اللسانيات البنيوية .

ان القياس – في الواقع – ليس دقيقاً تماماً اذ لايمكن بهذه البساطة معاملة الاسطورة على انها لغة ، و « لغرض المحافظة على خصوصيتها ، يجب ان نكون قادرين على توضيح انها مثل اللغة وانها في الوقت نفسه مختلفة الى حد ما عنها . » وهذا التماثل والاختلاف مشار اليه في الواقع الى حدٍ ما في تمييز سوسير المثمر بين النظام اللغوي والحدث الكلامي ، أي بين البنية والحدث الفردي . من الواضح ان اسطورة تتضمن هذا التمييز ، اذ ان الرواية الفردية لكل الاسطورة (حدثها الكلامي) تنشأ عن البنية الأساس لنظامها اللغوي وتسهم فيها . ان مسرحية « اوديب ملكاً » لسوفكليس مثلاً بوصفها حدثاً كلامياً تستند الى « النظام

، من الممكن تمييز مستوى ثالث .

اللغوي ، لاسطورة أوديب العامة . على اية حال ، فهي كما يزعم تشير دائماً فالاسطورة في سردها الفردي محددة دائماً في زمنها : نرى ان النمط المحدد او الى احداث سحيقة القدم . مع ذلك فمن الناحية العملية ، فالقصة تحتضن وتربط في بنية الاحداث الموصوفة عرضة لان يكون لازمنياً . لهذا فكل مرّة صيغة تفسيرية الزمن الحاضر والماضي والمستقبل ، في اثناء سردها . والحدث الكلامي ، وهي تسرد الاسطورة من جديد ، تجمع كلاً من النظام اللغوي والحضــارة . ولهذه بهذا تتجاوز الحــاضر ، تفسيراً للعــالم ، وتعبر التــاريخ الاصليــة لا يمكن ان تتاثــر الخاصية تاثيرها في اللغة ، إذ ان قــوة الاسطورة للاسطورة . وخلافاً للشعر ، لاتعاني بالطريقة التي يُعاد بها سرد اية رواية معينة القصة كافية لنقل القيم الاسطورة من الترجمة : ان اردا ترجمة لغوية للاحداث في الاسطورة الى شعور خاص الخرافية للاسطورة . بذلك تنقلنا اللغة المستعملة في اللغوي البحت ، وربما خلفه . بوجود مستوى معنوي آخر للعملية خارج المستوى

يقول شتراوس :

« مهما يكن جهلنا بلغة الناس الذين نشات عندهم الاسطورة وحضارتهم ، فالاسطورة تبقى اسطورة لاي قاريء في اي مكان في العالم . إذ لا تنعكس مادتها في اسلوبها ، ولا في موسيقاها الاصلية او تراكيبها اللغوية ، وانما في القصة التي تسردها . فالاسطورة لغة تعمل على مستوى رفيع حيث ينجح المعنى عمليـا في الانطلاق من الارضية اللغوية التي يتدحرج عليها عادة . »

اضافة الى ذلك ، يمكن للتوافق بين معنى الاسطورة ومضمونها ان يكون ايضا نظاماً لغوياً معقداً :

« يجب ان يكون هناك توافق بين المعنى اللاواعي لاسطورة ماـ المشكلة التي تسعى الى حلهـا ـ والمضمــون الواعي الذي تستثمــره للوصــول الى تلك النتيجة ، اي الحبكة . على كل حال ، يجب ان لانتصور دائماً ان هذا التوافق هو من نوع الصور المنعكسة في المرآة ، اذ يمكن له ـ اي للتوافق ـ أن يكون اقرب الى التحول (في الشكل والمضمون) »

وانطلاقاً من هذا ، يشعر شتراوس انه قادر على تكوين فرضيتين اساسيتين بخصوص الاسطورة :

١ . لا يكمن معنى الاسطورة في العناصر المنفصلة التي تؤلفها ، وانما في الطريقة التي تأتلف بها العناصر ويجب ان يأخذ بنظر الاعتبار القدرة الكامنة للتحول الذي يتضمنه مثل هذا الائتلاف .

٢ . تكشف اللغة في الاسطورة عن خصائص معينة فوق المستوى اللغوي الاعتيادي .

يترتب على هذا ، اولاً ، ان الاسطورة ، مثل اللغة ، تتألف من وحدات تكوينية . ثانياً ، تفترض هذه الوحدات ـ وتناظر ـ الوحدات التكوينية الممكن تمييزها في اللغة الاعتيادية ، بصيغة صوتيم ، وصرفيم ، الخ ، لكنها ستختلف عن هذه في انها تعود ايضا الى نظام أعلى واكثر تعقيداً يسمح بتسميتها بـ « وحدات تكوينية اجمالية » او « اسطوريمات » .[٩]

وبتحليل عدد كبير من الاساطير الى اصغر وحدات ممكنة في سرد القصة ، يكتشف شتراوس انه على الرغم من ان كل وحدة تتألف من علاقة ترتبط بموجبها وظيفة معينة بموضوع معين (اوديب مثلاً يقتل اباه) ، وان الوحدات التكوينية الحقيقية للاسطورة ليست العلاقات المنفصلة نفسها ، بل حزمة هذه العلاقات . ولا يمكن استخدام هذه العلاقات وتجميعها لخلق المعنى الاّ بالنظر لها حزماً . وباختصار ، ومثل الصوتيم في اللغة ، فالحزمة مجموعة عناصر تشترك في طابع وظيفي واحد . و حقيقة ان الاسطوريم الصحيح هو حزمة من هذا النوع هي مصدر للتأثيرات الغريبة التي نلاحظها بخصوص الاسطورة : فكيفما تروى الاسطورة ، نشعر ، خلف السرد الفردي او الحدث الكلامي ، وخلف النظام اللغوي الذي يتفرع منه الحدث الكلامي ، بنوع من « النظام اللغوي الاعلى » يصدر رسالة اساسية . وطبيعي ، فالرسالة تصدر في شفرة ، والحزمة ترينا الشفرة وهي تعمل . يقول شتراوس :

« وقد يكون افضل تعريف للحزمة انها مجموعة الروايات الخاصة بعلاقة

معينة موجودة ، ندركها في آن واحد ونشعر بها تحت ـ او خلال ـ اية رواية معينة نستعمل في اي وقت معين . تعمل الحزم مثل الصوتيمات ، وهي في تأثيرها كأنها الصوتيم مؤلفة دائماً من صيغها المتنوعة كلها .

ان ما يحاول شتراوس الاشارة اليه هنا هو مفهوم التفاعل بين البعدين التزامني والتتابعي وبين النظام اللغوي والحدث الكلامي ، الذي سيولده دائماً سرد اسطورة اوديب مثلاً : الشعور بأننا دائماً امام قدرة كامنة قابلة للملاحظة كلياً ـ شيء اكبر من قصة تروى هنا الآن . فالاسطورة تتآلف دائماً « من كل رواياتها المتنوعة » . وهو يذهب الى ان الاسطورة تعمل دائماً على محورين ، مثلما تفعل قطعة الاوركسترا لخلق التآلف والانسجام :

« لكي تعطي قطعة الاوركسترا معنى ، علينا قراءتها تتابعياً عبر احد المحورين ـ اي صفحة بعد صفحة ، ومن اليسار الى اليمين [بالعربية ، من اليمين الى اليسار] ، وتزامنياً عبر المحور الآخر ، كل العلامات (النوتات) مكتوبة عمودياً ، تؤلف وحدة توليفية اجمالية اي حزمة من العلاقات . »

وعندما نسمع طبعاً اية اسطورة تروى ، فأننا نواجه « القطعة الموسيقية » سطراً فسطراً ، اي تتابعياً . ونستنبط (او نسمع) اصداء كل حزمة ونحن نمضي في الاستماع الى قياس موسيقي آخر . وعندما نصغي الى عازف منفرد في فرقة موسيقية للجاز ، نستدل (ويستدل هو) من ادائه الفردي ، على السلسلة الاصلية للنغمة ، اي اللحن الذي اشتق عزفه منه ، والذي يسهم في تفسيره اللحني .

لتوضيح هذا الراي ، يطرح شتراوس تفسيره لـ « قطعة » اسطورة أوديب ، ويستحق هذا التفسير الاقتباس كاملاً :

« ستعامل الاسطورة ، كما تعامل قطعة اوركسترا ان اعتبرت خطأ سلسلة احادية الاتجاه . ستكون مهمتنا اعادة الترتيب الصحيح . لنقل مثلاً ، اننا امام سلسلة من النوع :

١ ، ٢ ، ٤ ، ٧ ، ٨ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٨ ، ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١ ، ٢ ،
٥ ، ٧ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ....

والمطلوب اعادة ترتيب الارقام المتماثلة سوية (الواحد مع الواحد والاثنين مع الاثنين وهكذا) . والنتيجة الجدول الآتي :

١	٢		٤			٧	٨
	٢	٣	٤		٦		٨
١			٤	٥		٧	٨
١				٥		٧	
		٣	٤	٥	٦		٨

سنحاول ان نطبق هذه العملية على اسطورة اوديب ، مجربين عدة ترتيبات للاسطوريمات حتى نجد واحدة متجانسة مع الاسس المذكورة في اعلاه . دعنا نفترض ، لغرض المناقشة ، ان افضل ترتيب هـو مايـلي : (على الرغم من ان الترتيب سيكون حتماً افضل بمساعدة متخصص في الأساطير الاغريقية)

قد موس يبحث عن اخته يوروبا التي اغتصبها زيوس			
	قد موس يقتل التنين		
		السبارتيات تقتل بعضها بعضاً	
			لابداكوس (والد لاوس = أعرج ؟
		اوديب يقتل اباه لاوس	لاوس (والد اوديب)=اعسر ؟
	أوديب يقتل ابا الهول		
			اوديب = متورم الساق
اوديب يتزوج امه جوكاست			
		ايتوكليس يقتل اخاه بولنيس	
انتيكون تدفن أخاها بولنيس على الرغم من المنع			

بهذا نجد إنفسنا امام اربعة اعمدة عمودية ، يشمل كل منها بضع علاقات تعود الى ذات الحزمة . فإن كان علينا سرد الاسطورة ، سنهمل الاعمدة ونقرا الصفوف من [اليمين الى اليسار] ومن الأعلى الى الاسفل . لكن اذا اردنا ان

نفهم اسطورة ، توجب علينا ان نهمل نصف البعد التتابعي (من الاعلى الى الاسفل) ، ونقرأها من [اليمين الى اليسار]عموداً بعد عمود ، على اساس ان كل عمود يكوّن وحدة بنفسه . »

من الملاحظ هنا اننا غير مهتمين بتقرير الرواية الحقيقية او الاصلية او الاولى للاسطورة وهذا هدف مخطوء ، لاننا اذا عرّفنا الاسطورة« مؤلفة من كل رواياتها » ، فانها ستبقى نفسها طالما كانت الرواية المعنيّة محافظة على خصوصية الاسطورة . اننا معنيّون في الحقيقة بـ « النظام اللغوي » للاسطوة الذي يقبع خلف كل « احداثها الكلامية » . ان قراءة شتراوس للبنية الاسطورية المذكورة في اعلاه تثير جدلاً طويلاً ، غير انها قد تذكّرنا ان نلاحظ انها تنسجم كلياً مع اصرار سوسير على الجانب الثنائي للغة (البعدين الترابطي او العمودي والامتدادي او الافقي) ، وكذلك ـ وكما سنرى لاحقاً ـ مع اقرار جاكوبسن ببعدي اللغة (الاستعارة والكناية) . يقول شتراوس :

« تعرض كل العلاقات العائدة الى عمود واحد سمة مشتركة واحدة من واجبنا اكتشافها . فلكل الاحداث المجمعة في العمود الأول على [اليمين] مثلاً ، شيء مشترك يتعلق بعلاقات الدم المغالى في توكيدها ، و المفصلة اكثر مما يجب . دعنا نقول الآن ان السمة المشتركة للعمود الاول هي علاقات الدم المبالغ في تقديرها . من الواضح ان العمود الثاني يعبر عن الشيء نفسه ، لكن بشكل عكسي : الحط من علاقات القرابة . ويشير العمود الثالث الى الهولات وهي تذبح . اما العمود الرابع فبحاجة الى بعض الكلمات التوضيحية . وغالباً ما جذب انتباه الدارسين المعنى الملاحظ في كُنى خط والد أوديب . على كل حال ، فقد اهمل اللسانيون ذلك ، لأن السبيل الوحيد لتعريف معنى لفظة ما ، بالنسبة لهم ، هو فحص لكل السياقات التي تظهر فيها . أما اسماء الأعلام ، فلكونها كذلك ، لا يصاحبها أي سياق . ويزول الاعتراض مع الطريقة التي نقترح تطبيقها ، لأن الاسطورة نفسها تهيء سياقها الخاص بها . ولن نبحث عن دلالة كل اسم علم في معناه النهائي ، وانما في حقيقة ان لكل الأسماء سمة مشتركة : تشير المعاني الافتراضية كلها (وقد تبقى افتراضية) الى صعوبات المشي باستقامة والوقوف باعتدال . »

وطبقاً لذلك ، فاستنتاجه بخصـوص المعنى الجوهـري لاسطورة اوديب بنيوي اساساً في صيغته :

« تهتم الاسطورة بعدم القدرة ، في حضارة تؤمن بأصالة الانسان ، على ايجاد نقلة مُرضية بين نظريته ومعرفته ان الكائنات البشرية موجودة فعـلاً من اتحاد الرجل والمراة . وعلى الرغم من ان المشكلة غير ممكنة الحل ، فأن اسطورة اوديب تزودنا بالوسيلة المنطقية التي تربط المشكلة الاصلية ـ مولود من واحد او مـولود من اثنين ؟ ـ بـالمشكلة الثانـوية المشتقـة : وبتناسب مـختلفـين أم من متشابهين ؟ وبتناسب من هذا النوع ، فنسبة المبالغة في علاقات الدم الى التقليل من شأنها ، تماثل نسبة تجنب او انكار المذهب الطبيعي autochthony الى استحالة تبريره[٣] . وعلى الرغم من تناقض الخبرة مع النظرية ، فالحياة الاجتماعية ترجع صحة النظام الكوني لشبهه بالبنية . لهذا فالنظام الكوني صحيح . »

ويعني هذا باعتقادي ان شتراوس يرى انه توصل الى طريقة للتحليل تهيء « قوانين التحويل » التي تمكّننا من الانتقال من شكل للاسطورة الى آخر . في هذه صانعة للحقيقة وتسيطر على « الحقيقة الوحشية » تم تحولها الى صورتها هي . فالاسطورة تبرز واسطة منطقية ضرورية لهذه العملية التي نخلق بها الحقيقة في المجتمع ونحن نمضي ، ونحلّ ما هو في الواقع تضادات غير قابلة للحل ، وبذلك نجعل خبراتنا ملائمة لفرضياتنا النظرية : فالفكرة الاسطورية تتقدم دائماً من الاحساس بالتضادات تجاه حلها .

نتيجة لهذا ، من الواضح ان تحليلاً من هذا النوع سيجد نفسه سريعاً في مستوى تلك الاصناف اللاواعية للفكرة التي تعزز مجمل رأينا في العالم وتكوّنه ... ان منطق الفكر الاسطوري المشتق من تلك الاصناف ، لن يبـدو طبعاً مـرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بما نعتبره منطقاً اعتيادياً (اي ارسطوطاليسياً) ذا مسحة علمية . غير ان هذا النوع من المنطق في الفكر الاسطوري ، كما يستنتج شتراوس ، دقيق دقة منطق العلم الحديث . ولايكمن الفرق في نوعية العلمية الفكرية ، بل في طبيعة الاشياء التي يطبق عليها . فالانسان يفكر دائماً جيداً و فكره لا يتقدم بقدر ما يكتشف مجالات جديدة يطبق فيها قواه التي لا تتغير ابداً .

عندما تطبق هذه الاستنتاجات في ما تسمى بالمجتمعات البدائية ، فمن الواضح انها تكتسب تضمينات مقلقة لمجتمعاتنا . اننا متعودون على النظر الى تلك المجتمعات باسلوب سلبي :

يهتم علم الاجناس كما قد نقول ، بالمجتمعات غير المتحضرة التي ليس لها نظام كتابي ، وبالمجتمعات من النوع غير الصناعي او ما قبل عصر الصناعة . مع ذلك فخلف كل هذه التعابير السلبية التحديد ، توجد حقيقة ايجابية . هذه المجتمعات مبنية بدرجة عظيمة مقارنة بمجتمعاتنا ، على العلاقات الفردية ، وعلى علاقات متينة بين الأفراد ....

بهذا المنظور ، فالمجتمعات الحديثة هي التي يجب ان تعرّف بالتعابير السلبية . وعلاقات بعضنا ببعض غير مبنية على الخبرة الكونية ، ويقصد بها التفهم المتين لبعضنا البعض ، إلاّ نادراً ، وبصورة جزئية . انها الى حد كبير نتيجة لعملية اعادة البناء غير المباشرة ، من خلال الوثائق المكتوبة . اننا لم نعد مرتبطين بماضينا عبر اية تقاليد شفوية تتضمن اتصالاً مباشراً بالآخرين (كالقصاصين والكهنة والحكماء وكبار السن) بل عبر الكتب المكدسة في المكتبات ، الكتب التي تحاول ـ بصعوبة بالغة ـ ان نكوّن بوساطتها صورة عن مؤلفيها . ونتعامل مع الاغلبية الساحقة لمعاصرينا بكل انواع الوساطات ـ الوثائق المكتوبة والآلية الادارية ـ التي توسع بدون شك ارتباطاتنا توسعاً عظيماً ، غير انها في الوقت نفسه تجعل هذه الارتباطات غير اصيلة الى حد ما . هذا ما اصبح السمة المميزة للعلاقات بين المواطن وسلطاته العامة .

اننا نتجنب عادة ان نصف على نحو سلبي الثورة العارمة التي مهّد لها اختراع الكتابة . غير انه من الضروري ان نلاحظ انه في الوقت الذي جلبت منه الكتابة منافع جمة على الانسانية ، فقد حرمها في الواقع من شيء اساسي .

من الواضح ان تأثير الكتابة (والقراءة) في الاستجابة البشرية للعالم ذو اهمية خاصة لدارس الأدب . وسوف نتناول دلالاتها الضمنية ببعض التفصيل

بعدئذ في هذا الكتاب ، عندما ننظر في اعمال بعض نقاد الادب البنيويين . يكفي حالياً ان نلاحظ ان الشيء الجوهري الذي حـرمتنا منـه الكتابـة هو مـا وصفه شتراوس وصفاً حياً في دراسته عن طبيعة ما يسمى بالعقل البدائي او المتوحش . يتأصل هذا الشيء في قدرة الانسان على اختراع الرموز المقدسة (الطوطيمات) ، اي على رؤية نفسه ونظامه الاجتماعي رؤية سليمة في ضوء الاجناس الاخرى ، وعلى القول باختصار وقناعة ، « انا دب » بدون ان يدل ذلك على النقص الكلي لما اعتبره علماء اجناس سابقون « منقطاً » . والواقع ، من الممكن ان نقول ان هذا الشيء هو القدرة على نوع مـختلف من المنطق : قدرة متميزة يعطي شتراوس لفظة التكيف البدائي brico laje لفعالياتها .

يعـرف شتراوس لفـظة التكيف البدائي في كتـابيه الكبيـرين عن العقـل البدائي : الطوطيمية (١٩٦٢) والعقل المتوحش (١٩٦٢) . انهـا تشير الى الواسطة التي يستجيب بها العقل غير المتعلم وغير التقني للانسان الاولي الى العالم من حوله . تتضمن العملية « علم المحسوس » (مقارنـة بعلمنا المتحضر : علم التجريد) ، الذي لاينقصه المنطق ابداً ، والذي يسلسل في الواقع ويصنف وينظم باعتناء ودقة ، تفصيلات العالم المادي بكـل دقائقهـا الى بنى ، بموجب منـطق يختلف عن منطقنا . ان البنى المرتجلة والمصمّمة اصلاً استجابات خاصة لبيئة ما ، تستخدم لتحديد التناظر والتشابه بين تنظيم الطبيعة وتنظيم المجتمع ، وبذلك تفسّر العالم تفسيراً مقبولاً و تجعله اهلاً للسكن فيه . ويكوّن المكيِّف البـدائي الرسـائل الطوطميـة التي تصور كـل من الطبيعة و الحضـارة بعضـها بعضـاً بوساطتها .

الميزة المهمة للتكيف البـدائي هي بكل وضـوح السهولة التي تمكن بهـا المتكيف غير المتحضر وغير المتعلم من تأسيس علاقات قياس مرضية بين حياته وحياة الطبيعة تأسيساً آنياً غير مرتبك ولا متردد . فمنطقه الطوطمي ليس مبنياً فقط بل بنائياً ايضاً . ان استخدامه للاسطورة يمكّنه من التحرك بدون جهد من مستوى مفهومي الى آخر . يقول شتراوس :

« ينفع النظام الاسطوري وانماط التمثيـل التي يستخدمهـا في تأسيس

التناظر بين الظروف الطبيعية والاجتماعية ، او انها بشكل ادق تمكّن من معادلات تباينات مهمة موجودة على مستويات مختلفة : جغرافية و ارضادية و حيوانية و نباتية و تقنية و اقتصادية واجتماعية وشعائرية ودينية وفلسفية .

ونتيجة لذلك فالعقل المتوحش ، او بعبارة افضل ، العقل متنوع الشعور ، القادر على الاستجابة لظرف ما على اكثر من مستوى في آن واحد ، والراغب في هذه الاستجابة ، والمكوِّن خلال ذلك صورة دقيقة للعالم لكنها معقدة لنا الى حد الارباك ...... هذا العقل ينشيء كما يقول شتراوس : « بنى عقلية تساعد على فهم للعالم على نحو ماهي تشبه العالم . ويمكن بهذا المعنى تعريف الفكر المتوحش بأنه الذي يعتمد على القياس . »

المقصود هنا هو تبادل المنظورات ، اذ يعكس الانسان والعالم بعضهما بعضاً بوساطة الانظمة التصنيفية التي تعمل انظمة للمعنى . فالفكر القياسي يعمل بفرضه على العالم سلسلة تباينات او تضادات بنيوية يقبل بها ضمنياً كل افراد الحضارة ، وباقتراحه ان هذه التضادات مترابطة بالقياس او بالمقارنة ، اذ يبدو ان اختلافاتها تشبه بعضها بعضاً . وبالنتيجة ، فتحليل علاقات القياس بين التضادات اعلى / اسفل وحار / بارد ونيء / مطبوخ ، ستزودنا بنظرة ثاقبة في طبيعة الواقع المحدد الذي تفهمه كل حضارة .

المثال الجيد هو التضاد بين ماهو صالح للاكل وما هو غير صالح ، وهو تضاد موجود في كل الحضارات . من الواضح ان طبيعة العناصر الموضوعة في أي من القائمتين ستحدد بشكل حاسم طريقة الحياة المعنية لأن النقطة الجوهرية هي التوافق مع ذات النظام ـ او التسلسل ـ الموجود في العالم الطبيعي كله تقريباً . وسيساعد الفكر القياسي حضارة ما على تمييز حضارة اجنبية من نفسها على هذا الاساس ، كيما يرتبط تضاد يؤكل وما لا يؤكل ، قياساً بتضاد الأصلي / الأجنبي . ويعني هذا ان التحويلات بين مجموعتي الاختلافات المتشابهة تصبح ممكنة : ما لا يؤكل يصبح استعارة لما هو اجنبي . لهذا فاحدى الاستعارات الانكليزية الدائمة للفرنسي تظهر مع « ارجل الضفدع » لأنها موضوعة تحت عنوان « ما يؤكل » في فرنسا وموضوعة مع ما لا يؤكل في بريطانيا . اضافة الى

هذا ، فالتقاليد التي تتحكم بطبخ الطعام بشكل عام وانواع الاطعمة التي يمكن مزجها وتناولها في المناسبات المختلفة ، تبدو مجاميع معقدة للعلاقات نسبية لكل حضارة فردية ، ومهمة بوصفها عاملاً وسيطاً جوهرياً بين الحضارة والطبيعة التي تواجهها ، وحافظاً لمجموعة نماذج من القياسات بين انواع آخر من العلائق الاجتماعية .

لن يجد المنطق المحسوس من هذا النوع ، بصيغته الطوطمية ، صعوبة في افتراض تكافؤ منطقي بين مجتمع اصناف طبيعية وعالم مجاميع اجتماعية . فقد يفترض الانسان نفسه دباً لأن القياس الذي يخلقه هذا الافتراض ليس بين الجماعات الاجتماعية والاصناف الطبيعية بل بين الاختلافات التي تظهر نفسها على مستوى الجماعات من جهة ، وعلى مستوى الانواع من جهة اخرى . فالقول ان جماعة أ قد انحدرت من دب ، وان جماعة ب من نسر ، ليس اكثر من طريقة مختصرة محسوبة لتقرير العلاقة بين أ و ب بوصفها مناظرة للعلاقة بين الاصناف . يشير الى مكانته ودوره في المجتمع ، ومعرّفاً نفسه بالقياس بوصفه جزءً من نموذج تضاد مقابل دور شخص غيره . فهو يمثل نوع البنية الذي رأيناه عند سوسير ، سمة مميزة للغة : تماثلاً بين نظامين للاختلافات . انه يمثل من جديد الاصرار البنيوي على ان للعلاقة الصوتيمية بين الكيانات اهمية اكبر من الكيانات نفسها ، ويقرر في الواقع طبيعتها بصورة نهائية . وهكذا تتصرف الشفرة الطوطمية وسيلة لغوية للاتصال ، في الحضارة بشكل عام : وتعمل . كما يقول روجر بول ، على اساس انها صيغة للحوار واسلوب لقول بعض الاشياء . لهذا فإن قبلنا يقول شتراوس ان :

« .... القيمة العاملة لأنظمة التسمية والتصنيف المسماة عموماً بالطوطمية ، تنبع من سمتها الشكلية : انها شفرات مناسبة لنقل الرسائل التي كان يمكن ان تتحول الى شفرات اخرى وللتعبير عن الرسائل المتسلمة بواسطة شفرات مختلفة بموجب انظمتها هي . »

ـ فبوسعنا ايضاً ان نقبل باستنتاج بول بأن « ..... تصور الانسان

لنفسه ، انه دب ، الذي يزدري عند علماء الاجناس في زمن ماضٍ ، اقدس قواعد المنطق ، يمكن في الحقيقة ان يرى الآن تعبيراً عن العالم وعن مكان الفرد فيه ، بالعلاقة مع كل الاشياء الاخرى والافراد الآخرين في العالم . » بعبارة اخرى ، ان القول (انا دب) ليس غير منطقي ، انه يمثل حدود النوع الخاص للمنطق الذي نؤمن به . انه منطق يفتقر الى الوسيلة المفهومية التي بواسطتها يمكن ان يواجه العالم ، لا كمخلوق آخر ، بل بعبارة يؤكد مضمونها بوضوح الحضور الفاعل لشفرة ، بوساطة ذلك المخلوق .

يتميز علم الاجناس تقليدياً من التاريخ بدراسته للمجتمعات التي ليست لها نصوص مكتوبة غير ان علم الاجناس من النوع الذي يقترحه شتراوس يسبر اعماق القدرة البنائية او الترميزية ، الى حد ان احد استنتاجاته يجب ان يكون انه واجه الطبيعة الاساسية لذلك العقل بشكله الاساسي ، وبغض النظر عن المجتمع المعين الذي يظهر منه . انه شكل لا يختلف اختلافاً جذرياً عن حالة العقل التقني الحديث ، مهما مال، خطأً ، الى التفكير باللغة ـ ذلك الاجمالي التوليدي غير العاكس لخبرتنا ـ بموجب صيغتها المكتوبة فقط . يثبت هذا العقل الموجود فينا تماماً كما هو موجود في الانسان « البدائي » انه عنصر بنائي اساساً ذو قوة كبيرة . فهو يستحق التأمل في الحقيقة الواضحة القائلة ان أحد مظاهر قدرته البنائية الاساسية ، وهي الطوطمية ، ليست مجرد شيء يتعامل « المتوحشون » به . ففي الأوساط الرياضية البريطانية ، على كل حال ، يلقب الرجل بـ « الاسد » او « الضبي » او « الكنغر » اعتمادا على النظام التضادي البنيوي المألوف بكرة القدم العالمية المعروفة بـ الركبي ، الذي يتضمن استخدام الخصائص الحيوانية المتعلقة بما يسمى بالامزجة الوطنية . يقول ادموند ليش :

« من حقائق الملاحظات التجريبية ان الكائنات البشرية في كل مكان تتبنى مواقف شعائرية تجاه الحيوانات والنباتات الموجودة في مناطقها . خذ مثلاً ، القوانين المتفرقة ، والعشوائية غالباً ، التي تتحكم بسلوك الانكليز تجاه المخلوقات التي يصنفونها بـ : (١) حيوانات وحشية (٢) ثعالب (٣) حيوانات صيد

(٤) حيوانات مزارع (٥) حيوانات اليفة (٦) حيوانات ضـارة . ولاحظ ايضا اننا اذا اخذنا تسلسل الكلمات : (١١) غرباء (١٢) اعداء (١٣) اصدقاء (١٤) جيران (١٥) رفاق (١٦) مجرمين ، فستكون مجموعتا الكلمات متماثلتين الى حد ما . »

ولم يخف هذه الظواهر عنا سوى تقدم الحركة الانسانية العقلية في عصر ما بعد النهضة ، واكتشـاف « الانسان » بصفتـه كيانـاً منفصلاً عن الطبيعـة ، واهتمامه المنصب على التأثير منطقياً فيها وليس التعاون قياسياً معها .

وبالنسبة لطالب الادب ، فتضمينات علم الاجناس لشتراوس واللسانيات البنيوية التي يستند اليها هذا النوع لابد ان تكون مهمة . ومبدئيـاً فالمفـاهيم الاساسية لكلا الحقلين تهيء اسساً وتمنع قوة للنقد الحديث الموجه الى الواقعية والطبيعية اللتين تفترضان وجود توافق تام شفاف بين التفنّن في اللغة ، والحقيقة او الطبيعة اللتين يفترض ان يشير لهما هذا التفنن . وبدحض مايسميه شتراوس بالتجريبية العقيمة ، أي المفهوم القائل ان العالم الحقيقي يتألف من حقيقة واحدة لا يمكن نكرانها ، غير ان العقول الأقل توحشاً ، بسبب جهالتهم او ضلالتهم ، لايستطيعون ادراكها ، فإن مثل هذه المدرسة الانثروبولوجية تفتح الباب للفكرة القائلة ان كل المجتمعات تكوّن حقائقها الخاصة بها وفقاً لمباديء ذهنية او نفسية تقرر الشكل والوظيفة ، وان هذه المجتمعات تعكس بعد ذلك هذه الحقائق على كل ما يمكن ان يكون عليه العالم الحقيقي . والملحوظة الاساسية لهذه المدرسة هي ان هذا هو ما تفعله كل المجمعات ، لا المجتمعات البدائية او المتوحشة فقط . فهي تذهب الى ان العقل المتوحش هو نموذج للعقل البشري يعمل باسلوب يختلف عن الاسلوب الذي يعمل به عقل الانسان « المتحضر » ،لكن الهدف واحد . وطبيعة كلا العقلين تبقى في النهاية واحدة . نتيجة لذلك ، يمكّننا هذا الراي من ان نرى ان الاعمال الفنية المتحضرة مرتبطة الى حد كبير بالطرائق البدائية في اهتمامها بتعزيز الاجراء نفسه ودعمه ، اي تكوين العالم الذي يبدون انهم يصفونه . كما يكشف لنا وخاصة في تفسيره لطبيعة الاسطورة ان طبيعة كل الفنون هي التوكيد والاسناد

وحل المشاكل . وهو بهذا يقوّي المفهوم القائل ان الفن يعمل وسيطاً وقوة ذات قدرة على التشكيل والتأثير في المجتمع اكثر مما هو وسيلة تعكس وتسجل فقط .

ففي كتابه « الطوطمية » مثلاً يقيم شتراوس توازناً بين مفاهيم الحقيقة عند الفيلسوف بيرغسون وتلك المفاهيم المشتركة عند جميع قبائل « السو » في الولايات المتحدة او سيج في الجنوب حتى دكوتا في الشمال ، هـذه المفاهيم التي تكـون الاشياء والكائنات بموجبها لاشيء سوى اشكال مجسدة للتواصل الخلاق . سبق ان راينا ان التوفيق بين التضادات المدركة هدف كل من الاسطورة والطوطمية : وهو ايضا هدف الفكر الفلسفي . ذلك ان كلاً من تفكير الفيلسوف وتفكير الهندي ، المتجلي في الانظمة الطوطمية والاساطير يكشفان عن رغبـة واحدة ، كمـا يقول شتراوس ، لادراك جانبي الحقيقة .... المتصلة والمتقطعة ، وبصيغة اجمالية . وبخصوص الحركة الادبية المسماة بالرمزية ، صـادف ان اصبح التـوفيق بين التضاد نفسه بالنسبة للزمن مثار انتباه بعض الشعراء مثل تي . اس . اليوت . فخلافاً لالتزاماتنا بفكرة الزمن المتسلسل المستمر دائما ، شعر اليوت بالحاجة الى مفهوم معاكس لحركات الزمن المتقطعة المتوقفة مؤقتا ، التي تقـع داخل الزمن وخارجه . ويعرض اليوت هذا الشعور باسلوب أخاذ في رباعياته :

الزمن الماضي والزمن المستقبل
لايسمحان الا بقليل من الاحساس
فلكي نحس علينا ان لا نكون ضمن الزمن
لكننا في الزمن فقط نستطيع ان نتذكر اللحظة
في روضة الزهور ،
واللحظة في التعريشة حيث يتساقط المطر
واللحظة في الكنيسة بأنسامها العليلة وحولها الدخان ،
كل هذا مشمول بالماضي والمستقبل
لانغزو الزمن إلاّ بالزمن .

ولاتفسر مناقشات شتراوس ابداً سمات ابيات اليوت ، غير انها تضفي بعداً اوسع لشكل الفكرة التي تحركها . واذا كانت مفاهيم اليوت المتناقضة عن الزمن مشابهة تماماً (عبر فلسفة برغسون التي اثرت فيه) لفلسفة الامة السووية [في الولايات المتحدة] (اذ يقتبس شتراوس من رواية للمصدر الهندي) :

« كل شيء وهو يتحرك الآن وبعدئذ ، هنا وهناك ، يتوقف . ففي طيـرانه يتوقف الطير في مكان ما ليمل عشه . وفي مكان آخر ليستريح في طيرانه . وعندما يسير الانسان فانه يتوقف حيثما يريد . لهذا فقد توقف الاله ..... »

ـ فما يواجهنا اكثر تعقيداً الى حد ما من الشبه العفوي للبنى ذات العلاقة . انه يتضمن في الاقل انبعاثاً في العقل المتحضر المعقد للرغبة البربرية في التوفيق الطوطمي للتضاد بين الحركة الدائبة للزمن ، والحركات المتوقفة او المتجمدة او اللازمنية . المهم انه حيث يهدف العقل المحتضر الى تحصيل هذا التوفيق من خلال الفن او الفلسفة ، يهدف العقل المتوحش الى تحصيلها بالاساطير . وقد نضيف انه بخصوص الرابطة الخفية مع « السو » فقد بقي على كل حال ، اليوت ، ذو النزعة الاوربية الى حد بعيد ، امريكيا اكثر مما لاحظ هو ومما لاحظنا نحن .

وباختصار ، فأن ذلك يؤكد ان الطوطمية او الطرائق المتوحشة للتفكير ، وهي ابعد من ان تكون صائنة للرجل المتوحش وعبئا له تقبع كامنة عنـد البشر جميعاً . ان الشكل التحديدي لذلك العقل البشري العام الذي يستقر في حاملات متوحشة ومتحضرة في آن واحد ، والذي نحمله جميعنا بدون تمييز وبغض النظر عن الزمن والمكان والتاريخ ، يظهر بوضوح في الاحداث الخـالية وفي قصصـه واساطيره ، ويظهر تبعاً لذلك في مقابـلاتها المتحضـرة : الروايات والتمثيليـات والقصائد . ومهما تتعمق ظاهرياً جذور هذه الاساليب في زمن حاضر محسوس معين وفي استحالة فردية لها ، فانها تكشف خلف ذلك الزمن الحاضر الآتي وخلف تلك الاستجابة الفردية ، آثاراً تعبر التاريخ والاشخاص ، وتجعل منها تراكيب بشرية عامة . وقد ساعدت الطبيعة الآنية والحية للكتابة باستمرار على اخفاء هذه السمة . وبالامكان التثبت من وجودها بصيغ مختلفة . ونتيجة لذلك ، فللموسيقى

والاسطورة بوصفهما صيغاً شفوية ـ نطقية شعبية للفن ، كما يقول شتراوس وسائل و قدرات كفوءة جداً لطمس الزمن ، اي انها تعمل عبر التاريخ بصفتها كيانات تعطي اشكالها الثابتة معلومات فوق اي مضمون متنقل وخلفه . والواقع ، يمكن ان يقال ان الموسيقى (وربما الاسطورة) تتألف كلياً من الشكل .

لكن ماذا عن الفن الأدبي ؟ ان أي دراسة للروايات والقصائد والى حد اقل للمسرحيات تميل الى ان تنظر اليها بوصفها وسائل لطمس الزمن ، ستجد نفسها في النهاية معنية لا في الجوانب التي تمتد جذورها في الحاضر وانما في مستوى آخر من وجوده ، هو المستوى اللازمني الخالد

مرة اخرى ، يمكن ملاحظة ان الموقف البنيوي ينفذ مثل اشعة اكس خلف الاشياء المحسوسة الموجودة بصورة مستقلة ظاهرياً ، وخلف عالم يركز على الجزئيات (اوصوتي) ، الى عالم علائقي (اوصوتيمي) . ويعني هذا مبدئياً ، بالنسبة للأدب ، تجاوز المضمون الى حقل يمكن نسميتة بصورة عامة بالشكل .

٣ - بنى الأدب

عندما نصرف اهتمامنا مباشرة الى الادب ، يصبح واضحاً ان العناية بالشكل من أولى الاهتمامات البنيوية الجوهرية ، وان اية مدرسة للنقد الأدبي تدعي التركيز العميق على الشكل ستحضى بالتالي باهتمامنا . وعندما نشر تزينان تدروف في باريس عام ١٩٦٥ مختارات مترجمة الى الفرنسية من كتابات عمرها واحد واربعون عاماً لمجموعة من النقاد الروس تحت عنوان (نظرية الأدب) ، اثارت هذه المختارات ضجة ، وكان لها تأثير واضح وكبير . ان نقاد هذه الدراسة جميعاً اعضاء في ما كان يعرف بالحركة الشكلية الروسية .

الشكلية الروسية : نقلة الفَرَسْ

اطلق الاسم نفسه اصلا على مدرسة للنقد الادبي ازدهرت في روسيا قبيل العشرينات وخلالها ، وحوربت لأسباب سياسية في عام ١٩٣٠ . كان اشهر دعاتها لسانيين ومؤرخين ادبيين مثل بورس آيخنبوم وفكتور شخلوفسكي ورومان جاكوبسن وبورس توماسيلفسكي ويوري تنياتوف . وكان مركزاها الرئيسان حلقة موسكو اللسانية (اسست عام ١٩١٥) وكان معظم اعضائها لسانيين ، وجمعية بتروغراد لدراسة اللغة الشعرية (اسست عام ١٩١٦) وكان معظم اعضائها مؤرخي أدب . ان الاسم المختصر لجمعية بتروغراد ـ من حروفها الاولى بالروسية هو ـ أبوياز OPOYAZ الذي اصبح عنواناً للحركة الشكلية بصورة عامة .

وللاطلاع على البيانات الاولى للمبدأ الشكلي ، يمكن العودة الى ندوة ابوياز بتروغراد « دراسات في نظرية اللغة الشعرية » (١٩١٦ وطبعة موسعة عام

١٩١٧ ، ثم نشرها مع مقالات جديدة كل من اوسب برك و آيخنبوم و شلوفسكي باسم « علم الادب » في عام ١٩١٩) وكذلك في كتاب رومان جاكوبسن « الشعر الروسي الحديث » (١٩٢١) .

لقد استندت الشكلية في مراحلها الاولى على المذهب الرمزي ، وعلى اهتمام الرمزية بالشكل بوصفه اداة اتصال حية و نامية . فالشكل واسطة ايصال مستقلة معبرة عن نفسها قادرة على توسيع نطاق اللغة الى ابعد من الاطار اليومي للمعنى عن طريق الايقاع والتداعي والايحاء . ولّدتْ هذه الاهتمامات تركيزاً نقدياً على الاساليب التي تعمل اللغة الادبية بها ، ودافعاً لتحديدها وتمييزهـا عن الصيغ الاعتيادية للغة . لكن ، وكما يقول آيخنبوم ، فقد دخل الشكليون المعركة ضد الرمزيين لكي ينتزعوا فن الشعر من أيديهم ـ ولكي يحرروه من قيوده التي تربطه بالفلسفة الذاتية والنظريات الجمالية ، كذلك لكي توجهه صوب الفحص العلمي للحقائق .

وهكذا ، فبينما جاءت تسمية الأبوياز بالشكلية من خصومهم ، فقد دفعتهم عنايتهم الواضحة بالحقائق الموضوعية لتفضيل لقب « التحديديـين » ولوصف اتجاههم بـ « المدخل الاستعاري » للأدب .

وكما توحي مثل هذه التعابير ، فقد كانت لا هتماماتهم نقاط التقاء كثيرة مع اهتمامات اللسانيين البنيويين الذين جاؤا بعدهم ، مع انهم لم يتوقعوا ذلك طبعاً . وعلى الرغم من ان طرائقهم تختلف الى حد ما ، فقد كانت غاياتهم متطابقة . شعر الشكليون انهم مشغولون اساساً بـ « البنيـة » الادبية : بـالتحديـد والتمييز والوصف الموضوعي للطبيعة الادبية وباستعمال وسائل صوتيمية معينة في العمل الادبي ، وليس بالمضمون الصوتي لهذا العمل ولا برسالته او مصادره او تاريخه او ابعاده الاجتماعية والسيرية (البيوغرافية) والنفسيـة . للفن كما قـالوا ، استقلال ذاتي : انه فعالية انسانية مستمرة ازلية تتحكم بنفسها ذاتياً ولا تسمح بشيء اقل من الفحص بأساليبها هي . وبتعبير شخلوفسكي « كان الفن دائمـا متحرراً من الحياة ولم يعكس لونـه مطلقـاً لون العلم الذي يرفـرف فوق قلعـة

المدينة . . » واذا كان الفن ، وبالتحديد الأدب ، بهذه الطبيعة ، فمن الواجب ان ننظر الى الدرس الادبي والنقد بصفتهما فعالية ذهنية متميزة موحدة ، كما ان مجال عملهما محدد بوضوح وجلاء ومن غير لبس . و وفق المبدأ البنيوي العام الذي اقترحه شخلوفسكي والقائل ان « بالامكان شـرح اشكال الفن بقـوانين الفن » فقد كان هذا المجال معنياً بشكل حاسم بـ (كيف) هو الأدب وليس بماذا هو : بالطبيعة المتميزة للفن الادبي بشكل عام . يقول شخلوفسكي اننا نعني بـ « الاعمال الفنية » بمفهومها الضيق الاعمال التي خلقت بأساليب خاصة تهدف الى جعل الاعمال فنية بأعلى قدر ممكن من الوضوح . وقبول هذا يعني ايضا ان نقبل استنتاج جاكوبسن الذي ينص على ان موضوع الدرس الادبي ليس الأدب بكليته وانما المسحة الأدبية ، اي مايجعل عملاً معيناً عملاً ادبياً .

يتبع هذا طبعاً ان السمات البنيوية الممِّيزة ستوجَد في العمل نفسه وليس في مؤلفه · في القصيدة وليس في الشاعر . وبما أن أي شيء قد يصلح ان يكون مادة للقصيدة ، فإن تحديد هذه السمات سيرتبط بالنهاية بالاستعمـال المتميز للغـة المستعملة وليس بأي موضوع معين او أي إهتمام معين يتضمنه النص الأدبي . فالشعر ، كما يصر الشكليون مصنوع من كلمات لا من مواضيع شعرية .

ولا يشدد هذا الموقف على الصـور التي يستعملها الشعـراء ـ لقد اصر الشكليون في الواقع على ان اللغة المجازية والاستعارات والرموز والصور البصرية التي لايمكن ان تكـون ضرورات أسـاسية للشعـر ، ليست اقل تمييـزاً للغـة الاعتيادية ـ بل على تلك السمات اللغوية الضرورية تماماً لخلق الفن الأدبي . واذا كانت دراسة قوانين الانتاج الأدبي محط الاهتمام الرئيس للشكلي ، فقد لا يتركز اهتمامه ـ على صعيد التحليل الأدبي ـ على وجود الصور ، وانما على الاستعمال الذي وردت به هذه الصور .

والواقع ، فقد كرس شخلوفسكي المجاز وجميع الوسائل الأدبية الخالصة الأخرى كالأنماط الصوتية والقافية والوزن واستخدام الصوت لا لتمثيل المعنى ، بل بوصفها عنصراً ذا معنى بطريقته الخاصة ـ كرّسها لهدف رئيس واحد :

(خلق الغريب) . وكما يرى شخلوفسكي ، فالوظيفة الرئيسة للفن الشعري مناهضة عملية التعويد التي تشجعها رتابة الصيغ اليومية للادراك . اننا نتوقف بكل يسر وسهولة عن رؤية العالم الذي نعيش فيه ونفقد الاحساس بسماته المميزة . ويهدف الشعر الى ان يقلب العملية وان يجعل ما هو مألوف لا مألوفاً ، و ان « يشوه » على نحو خلاق ما هو اعتيادي طبيعي ، وان يغرس فينا بالتالي رؤيا طرية طفلية جديدة . بهذا يهدف الشاعر الى تحريك الاستجابات المألوفة والى توليد احساس عميق : اي الى اعادة بناء ادراكنا الاعتيادي للواقع ، لكي ننتهي الى « رؤية » العالم بدلاً من مجرد التعرف عليه على نحو لامبال : او على الاقل لكي ننتهي بتصوير واقع جديد ليحل محل الواقع (الذي هو الآخر ليس اقل خيالاً) والذي ورثناه واعتدنا عليه .

هنا يجدر بنا ان نلاحظ ان الشكلية الروسية تسبق في زمنها المفهوم البرختي للاغتراب ، هذا المفهوم الذي يصبح فيه غرض الفن الهدف الثوري لتحسيس المشاهدين ان التقاليد والاعراف الاجتماعية التي يتوارثونها ليست خالدة ولا طبيعية ، وانما تاريخية ومن صنع الانسان ، وهي لهذا السبب ممكنة التغير عبر الجهد البشري .

ان « الاغراب » مهمة جوهرية للشكلية ، وان قدراً كبيراً من التحليل الشكلي القيّم للادب يتضمن دراسات في الوسائل المختلفة والظروف التي يحصل بها الاغراب . يتبع من هذا ان هذه الوسائل والظروف تمثل تفسيراً للوسائل البنيوية (وللظروف) التي يمكن تحديد المسحة الادبية بموجبها وتمييزها من صيغ وطرائق اخرى للايصال اللغوي . فاللغة الادبية ، بالموازنة مع اللغة الاعتيادية ، لاتصنع الغرابة . انما هي الغرابة نفسها .

وعملياً تتألف الطرائق والوسائل ذات العلاقة من اساليب متنوعة تتحرك بوصفها وسائط للمسحة الادبية ، ومؤلفة بذلك قاعدة للفن الادبي الذي تنظم من اجل تحقيقه كل عناصر الادب ، والذي يصبح مقياساً لتقويم هذه العناصر .

وبخصوص الشعر ، يتطلب هذا منا ان ننظر مباشرة الى النص الشعري

على انه يختلف اختلافاً اساسياً في طريقة عمله ن النصوص الاخرى ، ويتطلب بالتالي رفع فعالية النص الى درجة اعلى بكثير مما تطلبه اللغة الاعتيادية . وهدفه ليس فقط عمليا او معرفياً معيناً بنقل المعلومات او استنباط المعرفة التي ترقد خلف النص نفسه . فاللغة الشعرية احساس ذاتي و شعور ذاتي . انها تؤكد نفسها بصفتها وسيلة اعلى من الرسالة التي تتضمنها وفوقها . فهي تجلب النظر بشكل متميز الى نفسها وتشدد بانتظام على صفاتها اللغوية . ونتيجة لذلك ، لاتكون الكلمات مجرد وسائط لنقل الافكار ، بل أشياء مطلوبة لذاتها وكيانات محسوسة مستقلة ذاتياً . وبلغة سوسير ، تتوقف الكلمات عن عملها بوصفها دالات وتتحول الى مدلولات . هذا وان اساليب الاغراب في القصيدة من نغم وقافية و وزن الخ ، هي التي تجعل التغير البنيوي ممكناً . وكما يقول رومان جاكوبسن في مقولة سنرى لاحقاً اسناداً قوياً لها في نظريته اللغوية :

« تكمن السمة المميزة لشعر في حقيقة ان الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليس بوصفها اداة تشير الى شيء معين ، او انفجاراً لعاطفة . وان الكلمات ونظمها ومعانيها واشكالها الخارجية والداخلية تكتسب اهمية وقيمة ذاتيتين .»

على اية حال ، لاحظت نظرية شكلية لاحقة ان المعنى الذي تحمله الكلمات عادة ، لايمكن ابداً فصله كلياً عن الكلمات نفسها ، لانه ما من كلمة ذات معنى بسيط واحد . فمعنى أ ليس مجرد أ ١ او أ ٢ او أ ٣ ، اذ ان لـ أ قدرة اكبر لتأدية المعنى نابعة من سياقها الخاص او استعمالها . لهذا السبب ليست هناك كلمة تعمل اداة للاشارة الى شيء مقصود . والواقع ، فلعملية نقل المعنى ابعاد معقدة يضفي عليها الاستعمال الشعري للغة تعقيداً اكبر . والشعر باختصار ، لايفصل الكلمة عن معناها بقدر ما يضاعف ـ على نحو محير غالباً ـ نطاق المعاني الممكنة لها . انه مرة اخرى ، يرفع درجة الفعالية اللغوية الاعتيادية . ويطلق في النهاية تحرر كلمة ما من مَشارها المعتاد [أي ما تشير الكلمة اليه] حريتها الكامنة للاندماج بعدد كبير جداً من المشارات . وباختصار ، فالاستعمال الشعري لكلمة ما يجعل الغموض سمة جلية في ادائها ، وهذا هو ما يغير دورها البنيوي من دال

الى مدلول . عندما ناخذ بنظر الاعتبار وسائل النظم الشعري ونماذج القافية والنغم ، يصبح واضحاً انها تسهم حتماً بتوسيع حلقة المعاني الممكنة ، بطرائق محددة خارجياً بالأعراف وداخلياً بالتوقعات التي تثيرها القصيدة نفسها . بهـذا تولّد الحصيلة الكلية للوسائل المستخدمة في القصيدة حلقتها الخاصة للمعاني ، وهي بذلك تتألف منها . وهكذا ، فالقصيدة هي الوسائل و هي الشكل .

ويستطرد شكلوفسكي لتطبيق المفهوم ذاته ، الذي يصلح بحق كثيراً للشعر الغنائي ، على البنية المختلفة تماماً للرواية . فبينما يكون الشعر الغنائي سكونياً في وحدة مفردة ، فإن التزام الرواية بالسرد وبالحركة في الزمن وخلاله ، يجعلها كياناً فاعلاً ومتحركاً في الأساس . ويكوّن إحساس شكلوفسكي بهذا و محاولاته لدرسها واحدة من المحاولات الاولى في فن الرواية ، وقد اثـرت تاثيـراً عظيمـاً في النقد البنيوي اللاحق .

وبدهي ان التركيز كان على طبيعة السرد . فاذا نفّذ الشعر الغنائي عملية الاغراب على الاشياء والمعتقدات الساكنة فيما يمكن تسميته بلغة سوسير بالصيغة العمودية الترابطية ، فأن الضرورة الملحة للسرد في الرواية تفرض عليها صيغة ملائمة لتوظيفها في البعد الزماني : الصيغة الافقية الامتدادية . ولأن الروايـة تهتم بالدرجة الاولى بالتسلسل والتعاقب : بالمرور المستمر للزمن ، فأنها لاتعرض اية مادة اخرى موجودة اصلاً ومحسوسة تستطيع عملية الاغراب ان تتعـامل معها . اضافة الى هذا ، ليست هنـاك قوانـين تتحكم بالروايـة بصفتها شكـلاً منفصلاً عن مضمونها السردي . فكل رواية تختلف عن غيـرها ، وكـل ابداع لمضمون ما هو اعادة اكتشاف لشكل الروايـة . ولا يصلح هذا الشيء للقصـة القصيرة ، التي يمكن اختزالها الى مجموعة قوانين . بعبارة اخرى ، نستطيع تحديد اللاقصّة ، لكننا لانستطيع تحديد اللارواية .

يتركز اهتمام شكلوفسكي اذن على ذلك الجانب من البنية الحكائية للرواية الذي تظهر فيه عملية الاغراب نفسها بأجلى صورها : أي الحبكـة . انه معنيّ

بالتمييز بين الحبكة والقصة ، ويبرز هذا التمييز واحداً من اخصب آرائه . فالقصة مجرد تعاقب اساسي للاحداث ، والمادة الخام التي تواجه الفنان . وتمثل الحبكة الطريقة المتميزة التي تصبح فيها القصة غريبة ، والتي تظهر بها القصة بشكل ابداعي غير مألوف . لهذا يمكن اعتبار الحبكة عنصراً عضوياً للشكل في الرواية تماماً مثل القافية او الايقاع في الشعر الغنائي ولها دور تشكيلي حاسم . والواقع ، يمكن القول ان بطل قصة ما وظيفة للحبكة ، ومخلوق من قبلها ، تماماً ، كما يقول شكلوفسكي ، مثلما تخلق تقنية فن المسرح شخصية هاملت .

وتقود نظريات شكلوفسكي في النهاية الى سلسلة من القواعد ، من اهمها الدعوة الى كبح الدوافع الطبيعية في الرواية (لأنه يعزز الادراك المعتاد عند القاريء) وما يتبع هذه الدعوة من تأكيد على الوعي الذاتي الادبي وعلى الاشارة الذاتية (التي تضفي على ادراكنا طابع الاغراب) : وباختصار فهذه القواعد تقود الى شكل فني ذي وعي مسبق بتقاليده الاتصالية ومتحسس لها . وافضل نموذج لهذا النوع من الرواية رواية شتيرن الموسومة « ترسترام شاندي » التي يشعر شكلوفسكي انها لا يمكن ان تكون نموذج للرواية في الادب العالمي ، إذ ان هدفها الاساس عملية السرد القصصي نفسه . وتدور حبكتها ، كما يقول شكلوفسكي ، حول تحول قصتها الى حبكتها هي : انها رواية عن نفسها (وبشكل عام ، فهي السلف للكتابة الطليعية المعاصرة .)

واذا كان بأمكاننا ان نرى الشكليين في النهاية يذهبون الى ان كل شيء في العمل الفني موجود فيه من اجل ان يكون العمل قائما في المقام الاول ، كما يقول فردريك جيمسن ، فعلينا ان نتقبل ان هذا الرأي يمثل انقلاباً جذرياً في اولويات العمل الفني لا يمكن ان نسميه بأقل من ثورة نقدية . ذلك ان غرضه تعليق وجهة النظر الاعتيادية التي ترى أن العمل الفني محاكاة ذات مضمون ، واحلال مفهوم السيطرة التامة للشكل محلّه . فالأدب يكتسب ادبيته بشكله : انه كيان مكتفٍ ذاتياً ، وليس نافذة ندرك من خلالها الكيانات الاخرى . فالمضمون وظيفة للشكل الادبي ، وليس شيئاً يمكن فصله عنه ، او ادراكه من خلفه او من خلاله . والواقع

فالعمل يبدو فقط ان له مضموناً : انه يتكلم في الحقيقة عن مجيئه الى الوجود فقط ، وعن تركيبه هو .

هناك في الواقع قدر كبير من الصحة في هذا الراي ، ويبـدو ان اقترابهـا الواضح من نظرة سوسير الى اللغة بوصفها بنية مكتفية ذاتياً ، ومبررة ذاتياً يؤكد النقطة الاساسية . وكما يعلق جيمسن : « ان كل الاعمال الادبيـة ، في الوقت الذي تتكلم فيه لغة الاشـارة ، تكشف ايضا عن رسـالة جانبيـة حول عمليـة تكوينها . بعبارة اخرى ، تطمس حادثة القراءة جزئياً فقط حادثة الكتابة الاسبق منها والتي تبنى عليها حادثة القراءة ، كما لو كنا نستعمل الواجاً كتابيـة قابلة للمسح . » على كل حال ، هناك ايضا سؤال عن الدرجة او المدى . فتفترض عملية الاغراب ، وتتطلب ، وجود جسم للمادة المألوفة التي يبدو ان لها مضموناً . فإن كانت كل الاعمال الادبية تتعامل مع فكرة الاغراب طيلة الوقت ، فإن غياب معيار مألوف او ضابط معين يفقد العملية اي امتياز . وهذا ما لايحدث . فالعمل الروائي يستطيع فقط ان يتحدث عن وجوده بموجب خلفية للحديث عن شيء آخر .

وقد يكون افضل من عالج الملابسات الكلية لهذه المشكلة هو : في آي بروب في كتابه « مورفولوجيـه القصة الشعبيـة » الذي يبقى واحداً من الاسهـامات الشكلية الكبرى ويمثل خطوة مهمة اخرى لوضع اصول وقـواعد مـلائمة لفن الرواية . والواقع ، فأن بروب يهتم بالذات بالمعايير التي تعمل بموجبهـا البنى السردية وبوحدات المضمون التي يبدو انها تتعامل بها . ولمحاولته تصنيف هذه المعايير والوحدات اهمية بنيوية كبيرة حتى يومنا هذا ، لأن الحكاية الخـرافية تقوم ، مثل الاسطورة ، مقام النموذج الاصلي لفن القصة كله .

وعلى هذا فالقصة الخرافية في تحليل بروب تمثل البناء الافقي الامتدادي ، اكثر مما تمثل البناء العمودي الترابطي المتمثل في الشعر الغنائي . وبايجاز ، يعزز تحليل بروب الرأي القائل ان الرواية امتداديـة اساسـاً في صيغتها . غـير ان الاصالة الرئيسة المتمثلة في عمله تنبع من اصراره على ان العنصر التوحيدي الهام في القصة الخرافية موجود لا في المستوى شبه ـ الصوتي وعبر الشخصيات التي

تظهر في القصة بل في المستوى الصوتيمي في وظائف الشخصيات : في الدور الذي يلعبونه في الحبكة .

واذا كان المقصود بالوظيفة « الفعل الذي تقوم به الشخصية لتحديد اهميته لمجرى الحدث » ، كما يقول بروب فيصبح واضحاً ان موقف بروب بنيوي حقاً . ويقود نقاشه ، المبني على تحليل شامل لعدد واسع من القصص الى الاستنتاج ان القصة الخرافية غالباً ما تسند احداثاً متطابقة الى شخصيات متنوعة . وهذا مايسمح بتحليل القصص على وفق الوظائف المتعددة لشخوصها الدرامية ، الأمر الذي يوحي في الواقع ، على الرغم من الكثرة الظاهرية للتفاصيل ، ان عدد الوظائف صغير جداً ، في حين ان عدد الاشخاص كبير جداً . من هنا تبرز ظاهرة الازدواجية التي يلاحظها شتراوس في بنية الاسطورة ، وتأثيرها الملفت للنظر في اللغة المعنية : ان صفة الازدواجية في القصة تتمثل في تنوعها المذهل وصورها المثيرة والوانها من جهة ، وفي تماثلها وتكرارها المدهش من جهة اخرى .

وقاد تحليل عناصر هذا التماثل والتكرار بروب الى الاستنتاج ان جميع الحكايات الخرافية متجانسة بنيوياً ، وتتضمن المبادىء الاساسية التالية :

١ . تخدم وظائف الشخصيات بوصفها عناصر ثابتة مستقرة بالقصة ومستقلة عن كيفية تنفيذها وعن من نفذها . انها تؤلف المكونات الاساسية للقصة .

٢ . ان عدد الوظائف المعروفة للقصص الخرافية محدود (يدرج بروب ويحلل كل وظيفة والمجموع احدى وثلاثون) .

٣ . تسلسل الوظائف متطابق دائماً .

٤ . جميع القصص الخرافية من نوع واحد بخصوص بنيتها .

يكتشف بروب ان الوظائف الاحدى والثلاثين تتوزع على سبعة مجالات للأحداث تتوافق والذين يؤدونها على التوالي وكما يلي :

١ . الوغد
٢ . الواهب
٣ . المساعِد
٤ . الأميرة (الانسانة المبحوث عنها) ووالدها
٥ . المرسِل
٦ . البطل
٧ . البطل المزيف

وفي قصة خرافية معينة ، قد يرتبط شخص واحد بأكثر من مجال واحد للأحداث ، كما قد يرتبط اشخاص عديدون في مجال واحد من الأحداث . غير ان الشيء المهم الجديد بالملاحظة ان عدد مجالات الأحداث التي ترد في القصة الخرافية محدود : اننا نتعامل مع بنى متكررة ممكنة التمييز قد تكون لها تطبيقات او ملابسات لكل انواع الحكاية ان كانت سمة مميِّزة لأي شكل عميق الجذور من اشكال السرد الحكائي .

المبدأ الجوهري في الشكلية ان حيوية العملية الفنية تعتمد على الوسائل المشاهدة في الحدث . وبالكشف عن « الوسائل » وبجذب الانتباه الى اساليب الاغراب التي يعتمد عليها الفنان الادبي وهو يكتب ، يستطيع ان يصل الى الوسيلة المهيمنة الكبرى : شعور التحول الناجم عن جعله اميناً على الطريقة التي يعمل لها الفن . وهكذا يلحظ توماشفسكي المدى الذي يخفي - او يكشف - فيه الكتّاب وسائلهم بوصفها مؤشرات للاسلوب . وهناك اسلوب من القرن التاسع عشر يتميز محاولته اخفاء الوسيلة : فكل طرقه التحفيزية قابلة للادراك ، ولجعلها تبدو طبيعية قدر الامكان - اي لتطوير المادة الادبية بهدف ان يكون هذا التطور غير مدرك - وهناك ايضا اسلوب آخر ، اسلوب غير واقعي لا يتهم بأخفاء الوسائل ، ويحاول باستمرار ان يجعلها واضحة ، كأن يقاطع كاتب كلاماً ينقله هو بقوله انه لم يسمع كيف انتهى لكي يستمر ويذكر ماليس له طريقة واقعية لمعرفته . او - كما يقال - يصبح الاسلوب مكشوفاً . يقول بوشكين في الفصل الرابع من

« يوجني اونجين » :

وهنا تبرق الثلوج

وهم ينتشرون بين الحقول الفضية ـ

(ينتظر القاريء قافية كالزهرة ،

دعه يأخذ بسرعة ماتقدمه القصيدة)

والواقع ، فلوسيلة الاغراب المهيمنة هذه غرض رئيس : لهزّنا و تخليصنا من القبضة التخديرية التي تفرضها لغتنا على ادراكاتنا . وكما رأينا سابقاً ، يشير سوسير الى ان الناطقين باللغة الام يميلون الى ان يفترضوا ان هناك توافقاً ضرورياً وتطابقاً غير قابل للجدل ، بين الدال والمدلول ، بين الصورة الصوتية التي تصنعها كلمة شجرة ومفهوم الشجرة الفعلية هـذا الافتراض اساس الوظيفة التخديرية للغة .

لكنّ وكما يقول جاكوبسن ، مهمة الشاعر ـ الذي يتعامل مع اللغة بالطريقة التي يتعامل بها الصباغ مع اللون ـ يتطلب منه ان يرفض السماح لذلك المخدر بالعمل : وظيفة الشعر التنبيه الى ان العلامة لا تتطابق مع ما تشير اليه . لهذا فالمهم في اية قصيدة ليس موقف الشاعر او القاريء تجاه الواقع ، بل موقف الشاعر تجاه اللغة التي توقظ القاريء عندما تستخدم بنجاح وسيلة اتصالية ، وتجعله يرى بنية لغته ، وبالتالي بنية عالمه ، من جديد .

وهكذا ، فالنسبة الى جاكوبسن والشكليين الآخرين ، تكمن في النهاية الصفة المميزة للمسحة الادبية باستعمالات الشاعر المتميزة للغة . وكما سنرى عندما نبحث في نظرية جاكوبسن اللغوية ، تصبح اللغة الشعرية كثيفة و موحية يعمل فيها الدال على انه مدلول وتتحرك بموجب قوانينها الداخلية الخاصة بها ، و الملائمة لطبيعتها هي والعاكسة لها . ان تكرار الصوت والبنى الايقاعية المميزة للشعر ، والموجودة في الصيغ التقليدية كالقافية و الجناس الاستهلالي والوزن لاتشير الى واقع خارج القصيدة ، بل انها تنبع (كما تفعل تسمية الاشياء بحكاية اصواتها) من التقاليد المتعارف عليها ضمن اللغة المعنيّة انها تتصرف بوصفها وسائل مساعدة للاشارة الى الصفة المنتظمة للغة الشعرية .

لهذا عامل الشكليّون ، مثل برك ، الذين انشغلوا بتحليل هذه العناصر ، القصيدة بوصفها بنية داخلية تنظم نفسها بنفسها ، وتكون حالة القافية مشابهة للاستعارة : انها تلوي المعنى وتكيفه وتطلق معاني جانبية كامنة . وبرؤية الشعر بهذه الصورة ، كما يقول جاكوبسن ، فأنه يصبح تشكيلاً معدلاً متعمداً للغة الاعتيادية : انه اغتصاب منظم مقترف بحق الكلام الاعتيادي .

وبالاستطراد ، يمكن رؤية الادب عموماً على انه نشاط من نوع خاص . وعلى الرغم من انه نشاط دائمي وطبيعي كلياً للكائنات البشرية ، فهو مع ذلك قابل للفرز والفصل عما يجري خلفه ، ويمكن ادراكه ، مثل اللغة نفسها ، بوصفها بنية على وفق الاسس التي مرت بنا سابقاً تماماً والتي طرحها بياجيه : كل و قابل للتحول ومنظم ذاتياً ومستقل بنفسه ومتجانس داخلياً . ويمكن فهم أي تغير ادبي لا كاستجابة او ناتج عرضي اجتماعي ، بل انه كشف لسلسلة متولدة وتعمقها ضرورات داخلية .

وهكذا يصبح بالامكان ايجاد مفهوم شكلي جديد للتاريـخ الادبي ، وفيه تظهر اشكال جديدة او أساليب متمردة على القديم ، لكن ليس كنقيض بقدر ما هي اعادة تنظيم و اعادة تجميع لعناصر ثابتة . وهذا ايضا جزء من عملية الاغراب : فعندما يصبح الغريب مألوفاً ، يحتاج الى تبديل .

في هذه العملية ، تلعب المحاكاة الساخرة[1] دوراً مهماً ، اذ انها تستعمل دائماً عملاً ادبياً آخر خلفية لها ، وتنطلق منها للكشف عن اساليبه . وكما يقول ايرلخ فالوسيلة المهجورة لاتُلقى في البحر ، بل تعاد في سياق مناقض جديد ، وبهذا تصبح ممكنة الادراك مرة اخرى . تضمن هذه العملية احساس الأدب الذاتي الدائمي ، وحاجته المستمرة للتقديم ولاعادة النظم . والواقـع ، فقـد ذهب شكلوفسكي بعيداً الى حد اقتراح قانون يزعم تفسير عملية اعادة التنظيم الادبية ويتركز مبدؤه الرئيس في « اقرار الفرع الاصغر »[2] ولكي يعيد الادب تجديد نفسه ، يقول شكلوفسكي ، عليه ان يعيد رسم حدوده دورياً لكي يضم بين الحين والآخر عناصر و مواضيع و وسائل تعتبر حتى ذلك الوقت هامشية او صغيرة ،

مقارنة بالتيار الرئيس للاعمال الادبية . فالأنواع الادبية الثانوية او الحديثة ، كالصحافة والمسرحية الهزلية والقصة البوليسية تجد بعضاً من خصائصها قد اصبحت جزءاً من الآثار المعترف بها .

وباختصار ، يتضمن « القانون » ان الفنون كلها توجد في حالة تواصل وان الفن « الرفيع » يغير دورياً حدوده ضمن ذلك الواصل لكي يجدد نفسه ، وان الشيء الثابت الوحيد في هذه العملية هو الاحساس الذي يعكسه الادب دائما بانه « ادبي » . بعبارة اخرى ، فأن ما يعرّف الأدب في أي عصر هو دورة البنيوي : كونه في تضاد مع ما ليس ادباً في ذلك العصر .

هذا هو مفهوم الأدب ، بوصفه نوعاً من النظام اللغوي وبنية مستقلة ذاتياً ومتماسكة داخلياً ومحددة ذاتياً و منظمة ذاتياً ومبررّه ذاتياً . وهذا المفهوم يبعث الحياة في النقد الشكلي ويربطه بوضوح بالتطورات البنيوية في اللسانيات وعلم الاجناس . ويمثل العمل الفني المفرد نوعاً من « الحدث الكلامي » مقارنة بوالدة « النظام اللغوي » وهذه علاقة يضيء بوساطتها كل منهما الآخر ويستضيء به . بايجاز ، تبدو النزعة التقليدية التي هي فعالية الاحكام البنيوية الصامتة غير القابلة للجدل ، وسواء اكانت لهذا الفن ادعاءات في الواقعية ام لم تكن ، فإنها تبقى مقيدة بالأعراف التي تعمل كما تعمل القوانين شأنها في ذلك شأن لعبة الشطرنج . لقد سبق ان لاحظنا تشبيه سوسير للغة بالشطرنج بوصفهما بنيتين مستقلتين . فخصوصيات الطريقة التي يتوجب على الفَرَسْ ان يترك في تلك اللعبة لاتمتّ بأية صلة الى « الواقع » خارج اللعبة ولا تتطلب تأييداً خارجياً . فحركة الفرس يمكن ان تكون رمزاً مناسباً للاهتمام الشديد للحركة الشكلية : بصلة القوانين لا بالواقع بل باللعبة نفسها . بهذا كان ملائماً ان يسمى احد مؤلفات شكلوفسكي « نقلة الفرس » وان يعتذر فيه لما يدعوه ايرلخ بـ « الصفة الملتوية » لنقده بالحجة الآتية : « هناك اسباب كثيرة للغرابة في حركة الفرس ، غير ان السبب الرئيس يبقى عرفية الفن . انني اكتب عن اعراف الفن . »

اللسانيون البنيويون الاوربيون

اثبت المناخ السياسي الروسي في الثلاثينات عداءه المبدئي للحركة الشكلية التي قمعت في النهاية . ومع ذلك ، وفي الوقت نفسه ، فان بعض عناصرها النظرية المهمة جداً قد تجذرت وازدهرت في حقل اللسانيات البنيـوية التي كـانت ، كما لاحظنا في بداية تطورها بشكل مستقل على جانبي الاطلسي .

وقد سبق ان لفتنا الانتباه الى اهتمام اللسانيين الامريكيين بوضع دراسات تزامنية للغات الهنود الاصلية ، وهو اهتمام ناجم جزئياً من خوفهم من ان وصف هذه اللغات « البائدة » بموجب الاصناف الهندو - اوربية سيكون له تأثير سلبي عليها كما سبق ان لاحظنا ان هذا الاتجاه قد قاد الى تطور مذهب بنيوي أصيل للغة والحضارة ، كان من اكبر دعاته بوس و سابير و وورف و بلومفيلد ، الذين قاموا بجهد ضخم في حقل اصبح يدعى باللسانيات الوصفية .

في الوقت نفسه ، تطور في اوربا مركزان مهمان للدراسة اللغوية عقب وفاة سوسير ، وكلاهما مهم بالنسبة لنمو البنيوية وتوسعها . والمركزان هنا مـدرسة براغ (او المدرسة الوظيفية) المتمثلة بشكل فعال في اعمال نيكولاي تروبتسكوي والشكلي سابقاً رومان جاكوبسن (كلاهما لاجئان سياسيان من روسيا) ومدرسة كوبنهاكن (او مدرسة وحدات المعنى الصغرى) وافضل ما تمثلها اعمال لويس هلمسليف . ان هذه الانواع الثلاثة للدراسة اللغويـة : الوصفية والوظيفيـة و وحداتية للتحليل اللغوي الشائع في القرن العشرين .

لقد برزت بنيوية كوبنهاكن في تأكيد هلمسليف الطبيعة الشكلية لكل لغة :

« يبدو انها فكرة راجحة عموماً للقول ان لكل عملية نظاماً متوافقـاً معها يمكن بموجبه تحليل العملية و وصفها بوساطة عدد محدود من المقدمات المنطقية » . و وفقاً لذلك ، نذر هلمسليف نفسه لمهمة تأليف حساب calculus[٢] قادر على تهيئـة الادوات لوصف نص معين في اللغة التي يبنى عليها واستيعابهما .

اما بالنسبة الى مدرسة براغ ، وكما يقول فكتور ايرلخ ، فقد كانت البنيوية شعارهم » وكانت السمة المميزة الأولى لمبدئهم الجمع بين مفهومهم الجوهري الذي ينظر الى اللغة بوصفها بنية متماسكة تماماً وليست عدداً من الكيانات اللامترابطة ، وبين الاقرار بعدد من الوظائف التي تنفذها اللغة في المجتمع وتحليل هذه الوظائف . وهكذا تعمل الوظيفة المعرفية او الاشارية للغة عندما تستعمل لنقل المعلومات ، وتبرز الوظيفة التعبيرية او العاطفية عندما تستعمل اللغة للاشارة الى حالة المتكلم او الكاتب او موقفيهما . كما تظهر الوظيفة النزوعية او النصحية عندما تستعمل اللغة للتأثير في الشخص الموجهة اليه . فهناك ايضا الوظيفتان التجاملية phatic و الورائيلغوية metalinjual . سننظر في هذه الوظائف ثانية عندما ندرس اعمال رومان جاكوبسن بدقة اكثر .

وبخصوص الاستعمال الادبي للغة ، فقد استثمر لسانيو مدرسة براغ التمييز بين الوظيفتين المعرفية والتعبيرية ، كما سنرى ، للوصول الى المبدأ القائل ان اللغة ستكون ذات طبيعة شعرية او جمالية عندما يهيمن جانبها التعبيري : اي عندما تنحرف اللغة الى الحد الاقصى عن الاستعمال الاعتيادي بوساطة وسائل تضع العملية التعبيرية في المقدمة . وكما يقول اللساني التشيكي جان موكاروفسكي ، فهذا التقديم foreounding حدي :

« تتمثل وظيفة اللغة الشعرية في ابراز التفوه او الفعل الكلامي utterance الى المقدمة تماماً ..... وهي لا تستخدم لغرض الاتصال ، بل نضع في المقدمة الفعل التعبيري أي فعل الكلام نفسه . »

بعبارة اخرى يمكن القول بوجود وظيفة سادسة للغة ، هي الوظيفة الشعرية او الجمالية . وتكشف هذه الوظيفة عن نفسها بشكل التفوه نفسه وليس بمعنى او مضمون كلماتها المنفصلة فقط . وقد مكّن الاهتمام بالشكل الذي تتضمنه هذه الوظائف اللسانيين البراغيين من انقاذ العناصر السليمة في مبادىء ابو ياز ومن تطوير الشكلية بموجب ما يسميه ايرلخ « التعاون الحميم بين علم اللسانيات وعلم الشعر » .

ودفع هذا التعاون في النهاية الشكلية الى حقل اوسع بكثير للتدليل sijnification بشكل عام . فمن خلال نظرة اللسانيين الوظيفيين ، كان كل شيء في العمل الفني وفي صلته بالعالم الخارجي ... قابلاً للمناقشة بلغة الرمز والمعنى .... ويمكن اعتبار علم الجمال جزءاً من العلم الحديث للرموز . سنعود الى مفهوم العلم الاوسع للعلامات لاحقاً ، غير انه من المهم ان نلاحظ الآن انه لا يمكن للنظرة الشكلية الضيقة الى علم الشعر ، في مثل هذا السياق ان يكون ملزماً . فاذا كان الجانب الجمالي من اللغة يعمل كوظيفة مشروعة ضمن نظام عام يشمل جوانب الاتصال كلها ، فان كثيراً من اهتمامات المدرسة الشكلية بالمسحة الادبية تتداخل ضمن الاهتمامات الاوسع للسانيات البنيوية . والشخصية الاساسية في جهود مدرسة براغ في هذا المجال هي بدون شك شخصية رومان جاكوبسن .

رومان جاكوبسن

ان مدخل جاكوبسن الى الشعر هو اساساً مدخل لساني . ويشكل علم الشعر عنده جزءاً من الحقل العام للسانيات . وبوصفه شكلياً تكمن احدى اهتماماته الكبرى في محاولته طبع تفسير الوظيفة الشعرية للغة . غير انه يتابع ذلك في اطار اوسع لنظرية لغوية شاملة . ويفترض جاكوبسن لهذا الغرض مفهومين لسانيين عامين يعينان على التركيز على السمة الخاصة باللغة عندما تستعمل شعرياً : مفهوم الاستقطاب ومفهوم التكافؤ .

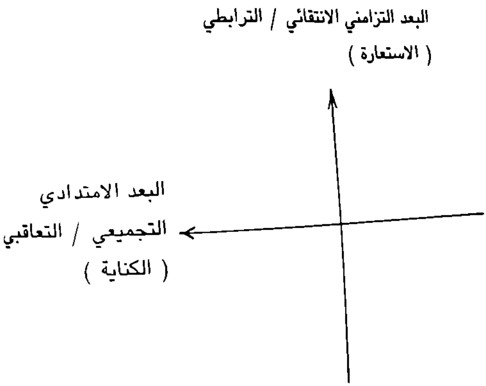
ينبع مفهوم جاكوبسن في الاستقطاب في اللغة من نظرة سوسير الى المجالين التتابعي (او الامتدادي) syntajmayic والترابطي associave في الاداء اللغوي ، ويؤكد فكرة القوة الشرارية للتضاد الثنائي حتى في هذا المستوى الأولي . وعندما كتب جاكوبسن في عام ١٩٥٦ عن المشاكل اللغوية للاضطراب النفسي المسمى بالحبسة (فقدان او تلف القدرة على فهم الكلام واستعماله) ، فقد سجل ملاحظته ان العوقين الرئيسين المتضادين ثنائياً (عوق التشابه وعوق التماس)

يبدوان مرتبطين كلياً بالصنفين البلاغيين الأساسيين : الاستعارة metaphor و الكناية metonymy .

كلاهما صورتان بلاغيتان للتكافؤ لأنهما تقدمان بوضوح كياناً مختلفاً له حالة مكافئة لحالة الكيان الذي يشكل الموضوع الرئيس للصورة وهكذا ، ففي الاستعارة : تخنسفت السيارة ، تُعرض حركة الخنفساء على انها مكافئة لحركة السيارة . وفي الكناية : ينظر البيت الابيض في سياسة جديدة ، يُعرض مبنى معين على انه مكافيء لرئيس الولايات المتحدة . وعموماً فالاستعارة مبنية على تشابه مفترض او قياس بين الموضوع الحرفي (حركة السيارة) وبديله الاستعاري (حركة الخنفساء) في حين ان الكناية مبنية على الترابط التماسي (او التسلسلي) المفترض بين الموضوع الحرفي (الرئيس) والبديل المجاور (حيث يسكن الرئيس) . واستنادا الى مفاهيم سوسير ، تكون الاستعارة عموماً ترابطية في ميزتها ، وتستثمر العلاقات العمودية للغة ، في حين ان الكتابة امتدادية او تتابعية عموماً بطبيعتها وتستثمر العلاقات الافقية للغة .

يرى جاكوبسن الاستعارة والكناية صيغتين للاستقطابات المتضادة ثنائيا التي تؤيد العملية الثنائية للانتقاء والجمع ، التي تتشكل الرموز اللغوية بها : فالتفوه (الرسالة) هو جمع للأجزاء المكوِّنة (الجمل والكلمات والصوتيمات ، الخ) منتقاة من خزين كل الأجزاء المكوِّنة المحتملة (الشفرة) ، وهكذا تتكون الرسائل ، كما يقول سوسير بتجميع حركة افقية تلم الكلمات سوية ، وحركة عمودية تنتقى الكلمات المعنية من القائمة المحتملة او الخزين الداخلي للغة وتكشف عملية الجمع (التتابعية) نفسها بالتماس (بوضع كلمة بجوار اخرى) وطابعها الكناية كما تكشف عملية الانتقاء (الترابطية) نفسها في التشابه (كلمة او مفهوم يشبه كلمة اخرى او مفهوماً آخر) وطابعها الاستعارة . ويمكن اذن ان يقال ان تضاد الاستعارة والكناية يمثل في الواقع جوهر التضاد الكلي بين الصيغة التزامنية synchronic للغة (علاقاتها العمودية الآنية المتواجدة سوية) و الصيغة التعاقبية (علاقاتها الاطرادية الخطية المتعاقبة المتسلسلة) .

ويثير دراسة جاكوبسن للحبسة زعماً مهماً فحواه ان الجوانب اللغوية التابعية او التجميعية فقط هي التي يحتفظ بها المصاب الذي يعاني من خلل التشابه ، وان هذا الخلل يؤدي الى عجز عن التعامل بالعلاقات الترابطية كالتسمية واستعمال المترادفات والتعاريف ـ اي المادة الخام للاستعارة . على كل حال ، فمثل هؤلاء المصابين يستخدمون الكناية بكثرة : فهم قد يستبدلون بالسكين الشوكة ، وبالمصباح المنضدة ، وبالنار الدخان ، الخ . وفي الوقت نفسه ، تبرز عند المصاب الذي يعاني من خلل التماس الحالة المعاكسة . فالقوانين النحوية التي تنظم الكلمات وحدات اعلى ، مفقودة . ويقتصر كلام المصاب عمَوماً على التعويض عن الكلمات بالتشبيهات ذات الطبيعة الاستعارية ..... بهذا يبدو ان الاستعارة غريبة عن خلل التشابه وان الكناية غريبة عن خلل التماس ونتيجة لذلك يصبح ممكناً ان نقترح ان اللغة الانسانية توجد في الواقع ضمن البعدين الجوهريين اللذين اقترحهما سوسير ، وان هذين البعدين ، اضافة الى ذلك ، يتبلوران في شكل وسائل بلاغية يعتمد عليها الشعر بشكل متميز بارز . وقد يمكن تمثيل المحورين كما يلي :



ويمكن تقسيم كل من الاستعارة والكناية الى صور ثانوية اخرى (التشبيه نوع من الاستعارة ، والمجاز المرسل [ذكر الكل بدلاً من الجزء أو ذكر الجزء بدلاً من الكل] نوع من الكناية) ، غير ان التمييز بين الصنفين يبقى جوهريا ، لانه نتاج الصيغتين الاساسيتين للغة نفسها : انه : كيف تعمل اللغة .

واشهر اسهام لجاكوبسن على هذا الاساس تعريفه للوظيفة الشعرية للغة بوصفها تعتمد على كل من الصيغتين الانتقائية والتجميعية لكونهما وسيلتين لتحقيق مبدأ التكافؤ : « تبرز الوظيفة الشعرية مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء الى محور التجميع » ويصبح هذا الابراز العلامة الفارقة للوظيفة الشعرية للغة ، مقارنة بأية وظيفة اخرى . وعندما اقول « تتخنفس السيارة » فأنا انتقي « تتخنفس » من خزين الاحتمالات الذي يشمل بـ (سيارة) وفق المبدأ الذي سيجعل حركة السيارة وحركة الحشرة متكافأتين . وكما يقول جاكوبسن ، فالتشابه المفروض على التماس يمنح الشعر جوهره « المتعدد المعاني والايحاءات ، والرمزي التام » . وبتعبير اصطلاحي ، أي شيء متعاقب هو تشبيه . وفي الشعر حيث يضاف الى حد ما ولكل استعارة صيغة كنائية .

كذلك يبدي جاكوبسن استعداده لتفضيل صيغة على اخرى بصفتها مؤشراً تقريبياً وجاهزاً للاسلوب الادبي :

ان أولوية التعامل الاستعاري في المدارس الادبية للرومانسية والرمزية مسألة معترف بها باستمرار غير ان ما لم يلتفت اليه إلاّ قليلاً هو ان هيمنة الكناية هي التي تحدد بالفعل ما يسمّى بالاتجاه الواقعي ..... »

وهو يذهب في الحقيقة الى ان منافسة شاملة بين كلتا الصيغتين لابد ان تظهر في أية عملية رمزية او نظام للعلامات ، شخصية كانت أم اجتماعية . ويمثل ذلك بالرسم اذ يمكن التمييز بين التكعيبية ككناية والسريالية كاستعارة في صيغتهما . واقترح المحللون النفسيون البنيويون مثل جاك لاكان ان هاتين الصيغتين للتمثيل الرمزي تقدمان نموذجاً لفهم الوظائف النفسية : اذ يوضح مفهوم الاستعارة فكرة « العارض » (احلال دال معين محل دال آخر مرتبط به) ويسلط مفهوم الكناية

الضوء على اصل الرغبة (عبر الربط التجميعي بين الدال والمدلول وعبر معنى متضمَّن في هـذا الربط من التـوسع اللامحـدود لمثل هـذه العمليـة الى حقـول مجهولة) .

وهكذا يبدو ان فكرة الاستقطاب عند جاكوبسن تأخذنا الى صميم عملية التدليل نفسها ، وهي بهذا تقترح طرائق مهمة جداً يمكن بواسطتها تمييز صيغ تدليلية او اشارية بعضها من بعض . وايفاءً منه لخلفيته الشكلية ، فقد تـركز اهتمامه على الطرائق التي يختلف بها الشعر عن النثر ، وتتميز بها المسحة الادبية في اللغة نفسها .

سبق ان لاحـظنا منـاقشة زميـل جاكـوبسن في مدرسـة براغ ، النـاقـد متاروفسكي بشأن التقديم : ان الاستعمال الجمالي للغة يدفع الى الامـام فعل التعبير نفسه . ويعرض جاكوبسن الاقتراح الاكثر تدقيقـاً القائـل ان الصيغة الاستعارية تميل الى ان تبرز في الشعر ، في حين تميل صيغة الكناية الى البروز في النثر . وهذا يجعل عملية التكافؤ ذات اهمية حدية في الشعر ، لا في حقل القياس فقط ، بل في حقل الصوت ايضاً ، في الوسائل الصوتية والايقاعية والوزنية التي يكوِّن تعزيزها لعنصر « التشـابه » المتكـرر و « للنموذج » ، مسـوغات وجـود الشعر :

« يشكل مبدأ التشابه قاعدة للشعر . يثير التـوازي الايقاعي للأبيـات ، والتكافؤ الصوتي للكلمات المقفاة قضية التشابه الدلالي والتباين .... اما النثر فهو بخلاف ذلك يتعزز بمبدأ التماس وهكذا فالاستعارة للشعر والكناية للنثر تشكلان خط المقاومة الاضعف . »

وباستعمال العلاقات المتداخلة المعقدة ، وبتأكيد التشابهات وبالتطوير عبر التكرار ، وعن طريق تكافؤ او توازي الصوت والنبر والصورة والقافية ، ينمذج الشعر اللغة و « يثخنها » دافعا الى الامام سماتها الشكلية ، وبالتالي دافعاً الى الوراء قدراتها على المعنى التسلسلي والاستطرادي الاشاري . فالكلمات المتشابهة في اصواتها توضع سـوية في المعنى ، وبـذلك يفضل الغمـوض وعندهـا يكون

« التكافؤ » بمنزلة الوسيلة التشكيلية للفن . بهذا لايكون الشعر مجرد زخرفة للغة الاعتيادية : وانما يمثل تقريباً تكوين نوع مختلف من اللغة . فالشاعرية ليست في الصور المجازية المضافة الى الكلام ، بل اعادة تقييم شاملة للنص ولكل مكوناته أياً كانت .

وينبغي على اية حال تأكيد ان « الشعرية » تظهر في نظرية جاكوبسن باعتبارها مظهراً لكل استعمالات اللغة ، ولايمكن ان تقتصر على الشعر فقط . وبايجاز ؛ تشكل الوظيفة الشعرية جزءاً من الطريقة التي تعمل كل لغة بها وليست مجرد الاعيب لغوية يمارسها الشعراء . ويكون الشعر على هذا عندما ترتفع « الشاعرية » الى درجة اعلى من الوظائف المنافسة الاخرى ، على الرغم من انها ستستمر طبعاً جميعها بالعمل .

الوظيفة الشعرية ليست بالوظيفة الوحيدة للفن اللفظي ، بل وظيفته المهيمنة المحدودة في حين انها تبدو في الفعاليات اللفظية الاخرى عنصراً ثانوياً كمالياً وبتطوير دلالية العلاقات تعمق هذه الوظيفة ، الثنائية ، الاساسية للعلامات والاشياء . بهذا لا يستطيع اللسانيون ان يحصروا الوظيفة الشعرية بحقل الشعر عندما يتعاملون معها .

وطبيعي فلدينا طرائق لتحليل الشعر وهي الى حد ما مقبولة في انها تستطيع بدرجة اوبأخرى التعامل مع الطبيعة الاستعارية للمادة . غير ان تحليل النثر ليس بهذا التقدم :

ان ما يسمى بالأدب الواقعي ، المرتبط ارتباطاً وثيقاً بـ « مبدأ » الكناية لازال يستعصي على التفسير ، على الرغم من ان الطريقة اللغوية نفسها التي يستعملها الرومانسي ، ممكنة التطبيق تماماً على النسيج الكنايي للنثر الواقعي .

إن ما نحتاجه يستنتج جاكوبسن ، اذن « علم أدب » poetics لكل من الشعر والنثر يهتم بالوظيفة التقابلية التمييزية للاستعارة والكناية على جميع المستويات .

وستتضح فكرة « علم أدب » النثر في معالجتنا لاحقاً للأفكار البنيوية في تحليل الأدب القصصي ، لكنها لحد الآن لم تتطور كلياً في الاتجاه الذي اقترحه

جاكوبسن . ربما لأن عمل جاكوبسن في الواقع ، وكما يقول جوناثان كلر يتألف عموماً من فرضية في تقاليد الشعر بوصفه نظاماً او مؤسسة Instiution ، وبشكل خاص نوع الاهتمام اللغوي الذي يسمح للشعراء والقراء ان ينسبوه لأنفسهم أي ان جاكوبسن يتكلم عن استجابتنا بوصفنا اعضاء في المجتمع ، للشعر وللنثر ـ اكثر من كونه يتحدث عن الشعر والنثر بذاتهما .

ان جزءً من الصعوبة يكمن طبعاً في حقيقة ان الشعر والنثر لا يوجدان بذاتهما . فطبيعتهما مقررة بالدور التقليدي الذي يضفيه المجتمع لاستعمالات محددة للغة التي يتعامل بها . لقد سبق ان تعرضنا لدراسة جاكوبسن لطبيعة الفعل الاتصالي للغة ، ولوظائف اللغة المعنيّة . ان لدراسة جاكوبسن للوظيفة الشعرية اهمية خاصة لانها تؤكد النظرات الثاقبة التي ذكرناها وتهيء القاعدة النظرية للمرحلة النهائية للجسر الذي يربط الشكلية بالبنيوية في مجال الأدب .

وبايجاز ، يلفت جاكوبسن الانتباه الى ستة عوامل تكوينية يتألف منها أي حدث كلامي . وافضل ما يعين على فهم هذه العوامل شكل جاكوبسن نفسه :

السياق

الرسالة

المتكلم ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ المخاطب

الاتصال

الشفرة

يتألف أي اتصال من رسالة يطلقها متكلم ويتوجه بها الى مخاطب . غير ان العملية ليست بهذه البساطة طبعاً . فالرسالة تقتضي اتصالاً بين المتكلم والمخاطب ، قد يكون شفوياً او بصرياً او الكترونياً أو أي شيء آخر . كما انها ـ الرسالة ـ يجب ان تصاغ بشكل شفرة ما : كلام او ارقام او كتابة او اشكال

صوتية الخ . ويجب ان تشير الرسالة الى سياق يفهمه كل من المتكلم والمخاطب ، سياق يمكّن الرسالة من ان تعني شيئاً . فسياق المناقشة الحالية ـ كما نأمل ـ يسمح للعبارات والجمل الفردية ان تعني شيئاً لا تعنيه خارجها (عندما ترد في لعبة كرة القدم مثلاً) .

النقطة الجوهرية التي تظهر في تفسير جاكوبسن للاتصال ان الرسالة لاتقدم ولايمكن ان تقدم كل معنى التعامل وان نسبة عالية من المعنى الذي يرد ايصاله يفهم من السياق والشفرة و وسائل الاتصال . فالمعنى باختصار يكمن في الفعل الاتصالي بمجمله . وهذه حالة تتأكد بحقيقة ان اللغات كلها تضم عناصر قواعدية ليست لها معان دقيقة بحد ذاتها ، وتكون حساسة تماماً للسياق الذي ترد فيه . بعبارة اخرى ان معناها قادر على التغير بدرجة كبيرة اعتماداً على كيفية استعمالها وعلى مكان وجودها .

تسمى هذه الوحدات بـ « المحوّلات Shifters » ، وهي تشير في الانكليزية [والعربية] الى كلمات مثل : أنا وانت وما الى ذلك . فالشخص الفعلي الذي تعنيه هذه الكلمات يعتمد كليا طبعا على الرسالة المحددة التي تحويها . فهي حساسة تجاه السياق كليا ، وتتميز من كل المكوّنات الاخرى للشفرة اللغوية بكونها تشير على نحو الزامي الى رسالة معينة . وما تدلّ عليه المحولات طبعاً ، هو المدى الذي يكون فيه المعنى كله حساسا تجاه السياق والتمكّن المحدد لما يُسمى بالمعنى العام الذي يمكن لاي اتصال ان يحويه . وتتأكد اهمية هذا (بالاشارة الخاصة لاستعمال المنظور المحوّلي المتعلق بالضمائر) عندما ننظر في بعض التفسيرات البنيوية الفرنسية للنثر الروائي وبشكل خاص لهجومهم على فكرة المعنى اللامحولي un — shifing او المعنى الوحدوي unitary ، المقدم للقاريء . فالمعنى المعروض بأي شكل من اشكال الاستعمال اللغوي عند رولاند بارت مثلاً ، لايحوّل فقط بل يمكن (ويجب) تحويله .

فالمعنى طبقاً لتفسير جاكوبسن ليس كياناً مستقرا مقررا سلفا يمر بدون عوائق من المرسل الى المستقبل . ان طبيعة اللغة نفسها تحول دون ذلك ، كما

تمنعه حقيقة ان العناصر الستة المعنيّة بعملية الارسال ليست في حالة توازن تام مطلقا . فواحد منها على الاقل يهيمن دائماً على العناصر الاخرى بدرجة او اخرى . بهذا قد تجد عملية الاتصال نفسها متجهة نحو السياق في حالة او نحو الشفرة في حالة اخرى او نحو الاتصال في حالة ثالثة وهكذا .

ولكونه وفياً لالتزاماته تجاه خلفيّته ـ مدرسة براغ الوظيفية ـ يمضي جاكوبسن للقول ان لكل واحد من هذه العناصر الستة المعنيّة بالحدث الاتصالي دوراً وظيفياً متميزاً . فطبيعية الرسالة تتقرر من حقيقة انها تأخذ الميزة الوظيفية لاي من هذه العناصر الستة المعنيّة الذي يُصادف انها هي المهيمنة . ولفهم هذا نحتاج الى ان نضيف الى الشكل الوارد في اعلاه عن الحدث الكلامي ، الابعاد الوظيفية الاضافية التالية :

إشاري

شعري

نزوعي ———————————— عاطفي

تجاملي

وراء لغوي

ويعني هذا انه اذا اتجه الاتصال نحو السياق سيطرت الوظيفة الاشارية التي ستحدد الصفة العامة للرسالة فالعبارة « المسافة بين كاردف ولندن مائة وخمسون ميلاً » تهدف الى ان تشير الى سياق خارج نفسها ، والى ان تنقل معلومات موضوعية محددة عن ذلك وهذا على ما يبدو المهمة الرئيسة لمعظم الرسائل طبعا . غير ان المسألة لايمكن ان تتوقف بهذه البساطة عند هذا الحد . فمثلاً اذا كان الاتصال متجها نحو مرسل الرسالة تطغى الوظيفة العاطفية ، وستنجم عن ذلك رسالة من مثل : « لندن بعيدة عن المنزل » التي تهدف الى

التعبير عن الاستجابة العاطفية للمرسل لموقف معين اكثر مما تهدف الى الوصف الاشاري للرسالة اي المخاطب غلبت الوظيفة النزوعية (او الندائية او الامرية) التي يتضمنها استعمال بعض الوسائل مثل : انظر او : اصغ ، او : والآن انظر هنا .... او انا اقول ..... وان اتجه الاتصال صوب الاحتكاك سيطرت الوظيفة التجاملية (وغرضها التأكد من ان الاتصال يعمل بشكل صحيح : انها تشير في التفوه الى احداث تجاملية مثل : صباح الخير ، و : وكيف انت ، الخ ، ولاتهدف الى احداث معلومات او عرضها ، بل الى توكيد الاتصال اللغوي او دفع المحادثة للاستمرارية : معظم الاحاديث البريطانية عن الجو ذات وظيفة تجاملية اكثر مم هي ارصادية) . وان كان التركيز على الشفرة سيطرت الوظيفة الوراء لغوية (لغرض التأكد من ان الشفرة نفسها تستعمل من كلا الجانبين : في التفوه يطلق هذا التركيز عبارات مثل : هل تفهم ؟ هل ترى ؟ واضح ؟ اليس كذلك ؟) اخيرا ان تركز الاتصال على الرسالة بحد ذاتها تسيطر الوظيفة الشعرية او الجمالية .

بهذا المثال الاخير فأن راي جاكوبسن الشامل (والبنيوية جوهرياً) في الطريقة التي تعمل اللغة بها ، تؤكد ـ وتعزز تلك النظرة الثاقبة الحاسمة في طبيعة الفن اللفظي التي لفتنا اليها الانظار في تقويمنا لجهده بوصفه ناقداً شكليا . ذلك ان من السمات الجوهرية للاستعمال الجمالي للغة ، كما نراه وظيفياً وبعلاقته لمجمل العملية الاتصالية ان يكون هذا الاستخدام واعياً ذاتياً ، ومعنياً فوق كل شيء بأن يلفت الانتباه الى طبيعته الخاصة والى نماذجه الصوتية ومفرداته ونحوه الخ ، وليس الى الاشارة اساساً الى واقع ما خارج نفسه . سنتذكر ان الوظيفة الشعرية للغة تطور محسوسية العلامات . ونتيجة لذلك فهي تقوض اي احساس بوجود ترابط طبيعي شفاف بين الدال والمدلول وبين الرمز والشيء . وكما يقول جاكوبسن ، فالوظيفة الشعرية تعمق وبرؤية الفن اللفظي بهذه الصورة فأنه ليس اشارياً في صيغته وهو ليس نافذة يطل منها القاريء على موضوع القصيدة او الرواية وانما هو صيغة تشير الى نفسها انها الموضوع نفسه .

فكما لاحظنا بخصوص الشكلية وكما سنلاحظ بالتاكيد ثانية بخصوص

البنيوية بالصيغة التي يطرحها دعاتها الفرنسيون فهذه النظرة الى الفن الادبي تسعى الى اعادة توحيد الشكل والمضمون ولا تقدم العمل الادبي بصفته وعاءً لرسالة بل كلاً اصيلاً يتولد ذاتياً وينظم نفسه بنفسه وبالتالي يقوّم نفسه بنفسه ولايحتاج الى مرجع خارج حدوده هو لاضفاء الشرعية وبلغة بياجيه بنيوية وفي مسعاه لتكوين نظرية شاملة للغة والاتصال ، يكون للأدب بهذا المعنى مكاناً متمماً فيها ، يبرز عمل جاكوبسن جسراً يربط الشكلية بالبنيوية ، وقاعدة نظرية لكليتهما .

والواقع فقد ظهر تأثير جاكوبسن بأعلى درجاته في الجهود الرامية لتطبيق اللسانيات البنيوية في التحليل الشعري . لكن ماذا عن النثر ؟ الشخصية الرابطة هنا هي بروب وورثته بدون شك هم مجموعة واسعة متزايدة من النقاد البنيويين الفرنسيين الذين حضيت جهودهم باهتمام كبير ضد اواخر الستينات . وقد يبدو نافعاً ان ندرس بامعان ثلاثة من هؤلاء يمثلون التطورات المهمة في تحليل بنى الرواية وقواعد الحبكة والاساليب التي تشير الينا اننا امام حكاية : وبأيجاز ، امام مكوّنات ما يمكن ان نسميه « علم النثر » المحير .

يمكن تسميتهم بالنقاد البنيويين لا لأنهم ينتمون الى مدرسة معينة ، بل لأن جوهر عملهم ينبع من المبدأ القائل ان الأدب يقدم اوضح التظاهرات للبنيوية في العمل . وكما يقول رولاند بارت : « تطورت البنيوية نفسها من نموذج لغوي ، إلّا انها تجد في الادب ، الذي هو من صنع اللغة موضوعاً ذا صلة متينة باللغة . فالاثنان متجانسان . والأسئلة التي يواجهانها اسئلة جوهرية كيف نعرّف الحكاية ؟ ما الوحدات الاساسية للقصص ؟ كيف تبنى هذه الوحدات ؟

١ . جي . غريماس

يهتم غريماس اساساً بعلم الدلالة وقد افرز منهجه البنيوي في مسألة المعنى كتابين خطيرين « علم الدلالة البنيوي » ١٩٦٦ « والمعنى » ١٩٧٠ . والواقع

يحاول كتاباه وصف البنية الحكائية بموجب النموذج اللغوي المبني على المفهوم السوسيري لـ « النظام اللغوي » او المقدرة التي تولّد حدثاً كلامياً محدداً او اداء وعلى مفهوم سوسير و جاكوبسن للدور التدليلي (الاشاري) الجوهري للتضاد الثنائي .

وتماماً كما تستند البنية الصوتيمية للغة على المبدأ القائل ان وظيفة الصوت تتقرر بعاملين اثنين : شعورنا ـ صوتيمياً ـ بما يقابله او يضاده .... وثانياً بحقيقته هو صوتياً ، فان المفاهيم الاساسية للمعنى تعرض نفسها لنا من خلال التضاد الذي نشعر به انه موجود بين الدلاليمات semes او الوحدات الدلالية . وهكذا فكلمة « مظلم » تعرّف اساساً بشعورنا اساساً انها ضد لكلمة « مضيء » وتعرّف « اعلى » بشعورنا بكونها ضداً لـ « اسفل » . ويعرض النموذج الثنائي للتضاد المتبادل نفسه في مفاهيم مثل : مذكر ـ مؤنث وعمودي ـ افقي و انساني ـ حيواني ، الخ . وكما راينا ، يشكل الترتيب التقابلي لهذا النوع الاساس لما يدعوه شتراوس بالمنطق الاجتماعي للعقل البشري ، الذي يبني الطبيعة وفق تصوره هو ، وبهذا يرسي الاساس لأنظمة التحويلات الطوطمية التي تشكل صراحة او ضمن جزءً اساسياً من نظرتنا للعالم .

والواقع فان ادراك التضادات يشكل الاساس لما يسميه غريماس بـ « البنى الاولية للتدليل او الترميز » التي ترتكز عليها نظرياته في علم الدلالة : فقد كتب « اننا ندرك الفروق وبفضل هذا الادراك يأخذ العالم شكله امامنا و وفق اغراضنا . » ان الاختلافات التي نلحظها بين هذه الدلاليات الاساسية تتضمن في مستوى اولي اربع الفاظ تلاحظ كزوجين متضادين ويتطلب منا ادراكنا البنيوي ان نتصورها بهذا الشكل

أ تضاد ب مثلما ـ أ تضاد ـ ب

باختصار تتضمن البنية الاولية الاقرار بجانبين لكيان ما والتمييز بينهما : تضاده ونفيه . اننا نرى ب مضاداً لـ أ و ـ ب مضاداً لـ ـ أ ، غير اننا نرى ايضا ـ أ نفياً لـ أ و ـ ب نفياً لـ ب .

ان طبيعة هذه البنى وقوتها تثبت فعليا انها عميقة و توليدية الى حد انها تشكل في النهاية عناصر لغتنا ونحوها والخبرات التي تضعها هذه العناصر بصيغة حكاية . والواقع فان هذه التضادات الثنائية كما يقول غريماس تشكل الاساس للنموذج الشاخصيمي actantial الراقد عميقاً والذي تشتق البنى الفوقية السطحية للقصص الفردية من بنيته و تتولد منها . والتطابق مع مفهوم سوسير في « النظام اللغوي » الذي يشكل الاساس للحديث الكلامي ومفهوم تشومسكي عن المقدرة التي تسبق الاداء واضح . فالانسان حيوان ناطق : انه رجل بنطقه . لهذا يتحتم على البنى الجوهرية للغته ان تحدد البنى الجوهرية لقصصه وان تقرر اشكالها . وعلى الرغم من ان تلك القصص تبدو مختلفة في الظاهر فالتحليل البنيوي يكشف انها تنبع من قواعد مشتركة او (باستعمال اللفظة التي يستخدمها غريماس لتوضيح مفهوم الطبيعة الدرامية اساساً و الحوارية للنموذج) من المشهد ـ الاعلان enonce – spactacle : يتغير مضمون الاحداث كل الوقت ، ويتنوع الممثلون لكن المشهد ـ الاعلان يبقى نفسه دائماً لان ديمومته مضمونة بالتوزيع الثابت للادوار .

وعلى المستوى السطحي تعرض بنية المشهد ـ الاعلان من خلال الشاخصيمات التي تتضمن البنية مثلما يضمن النظام اللغوي الحدث الكلامي . ولتحوير الاستعارة فلهذه الشاخصيمات دور صوتيمي phonemic اكثر مما هو صوتي Phonetics انها تعمل على مستوى الوظيفة اكثر مما تعمل على المضمون . اي ان الشاخصيم قد يجسّد نفسها في شخصية معينة (تسمى الشاخصة او الممثل cteur) ، او قد تكمن في وظيفة اكثر من شخصية بخصوص دورهم المشترك في البنية التضادية العميقة للقصة . وباختصار فالبنية العميقة للحكاية تولّد الشاخصيمات وتعرّفها على مستوى خلف مستوى المضمون السطحي للقصة . ونتيجة لذلك وكما يقول جيمسن فقد يتبين ان شخصية ما او ممثلاً في حكاية معينة قد يكون في الحقيقة ستاراً لشخصيمين منفصلين ومستقلين نسبياً ، وشخصيتين منفصلتين في خط القصة ليستا اكثر من تفوهات متعاقبة لشخصيم ما وان هناك

تطابقاً بنيويا في كلا السياقين .

وليس هذا طبعاً مفهوماً غريباً عن النقد الانكلو ـ امريكي . ان ايه دراسة موضوعية حديثة نسبياً عن موضوعات (ثيمات) مسرحيات شكسبير لن تجد صعوبة في قبول فكرة ان شخصية كورديليا وشخصية المجنون المنفصلتين في مسرحية « الملك لير » انما تجسدان في الواقع فكرة موضوع واحداً (البراءة الفطرية تجاه الانحلال الذهني للملك لير) وهي بهذا تتصرف كما لو كانت شخصيماً واحداً . وتتناول قصة المسرحية،كيف ان لير نفسه،-باحتضانه لمبادئهم الجنونية ـ يصبح هو الآخر مظهرا من الشخصيم نفسه .

غير ان هدف غريماس ليس تفسير الاعمال الفردية في الأدب بقدر ما هو توضيح القواعد التي تولّدها . فهو يبدأ كما رأينا بالمفهوم الجوهري للتضاد الثنائي بوصفه صيغة مفهومية بشرية اساسية . ويتضمن التسلسل الحكائي هذه الصيغة باستخدام شخصيمين تكون علاقتهم اما تضادية او غير تضادية وستولّد هذه العلاقة على المستوى السطحي اذن الاحداث الجوهرية للقطع والوصل وللانفصال والتوحيد وللصراع وللتوفيق ، الخ . والتحرك من احد هذه الاحداث الى آخر ، التي تتضمن الانتقال على سطح كيان ما ـ صفة كان او شيئاً ـ من شخصيم الى آخر يؤلف جوهر الحكاية .

وبقدر ما يمكن القول ان هذا التسلسل يمثل قاعدة ، او كما يقول غريماس ، استنتاجاً لبنية جوهرية للنحو (فاعل ـ فعل مفعول) [او : فعل ـ فاعل ـ مفعول] ، يمكن اعتبارها ملائمة لصيغة درامية رئيسة يلتزم بها الانسان بأيجاز دعوى غريماس : كل الحكايات تمثل المشهد ـ الاعلان الملائمة لخاصية النطق . ويعني هذا ان البنية الدلالية للجمل ستبصم نفسها على كيانات اوسع بكثير . وكما يقول كلر ، فأحدى الوظائف الرئيسة لهذا التصور هي جعل بنية الجملة متطابقة عموماً مع حبكة نص معين .

ومثل بروب اذن يسعى غريماس الى قواعد للسرد القصصي يولّد فيها عدد محدود من العناصر المنسقة على وفق طرق محددة ، البنى التي نعدّها قصصاً

لكن ، خلافاً لبروب يرى غريماس القصة بنية دلالية مشابهة للجملة وتخضع نفسها الى نوع ملائم من التحليل . ومن اجل تحقيق هذا الهدف فهو يقترح اولاً قائمة بالشخصيمات (مشتقاة اساسا من اعمال بروب ومحلل آخر : سوريو) ثم يقترح ثلاثة اصناف شاخصيمية اي ثلاث مجموعات للتضادات الثنائية التي يمكن لجميع الشاخصيمات الانخراط بها والتي ستولّد كل الممثلين لأية قصة . علينا ان نتاكد ان أُطر الحدث السبعة لبروب كانت كما يلي :

١ . الوغد
٢ . الواهب
٣ . المساعد
٤ . الانسانة المبحوث عنها و والدها
٥ . الباعث (المرسل)
٦ . البطل
٧ . البطل المزيف

وبتقليص هذه الاطر وتنظيمها في ثلاثة ازواج من الشاخصيمات المتضادة لايسعى غريماس الى تاكيد العناصر الفردية بل العلاقة البنيوية بينهـا وبترتيب جديد ، يضع غريماس هذه الانماط كما يلي :

١ . فاعـل مقابل مفعول به . يشمل هذا صنفي بروب : البطل (الفاعل) و الانسـانة المبحـوث عنها (المفعـول بـه) . ويتميـز بتـوليـد قصص التفتيش (البحث) او الرغبة .

٢ . مرسل مقابل متسلم . يكشف هـذا براي غـريماس سـذاجة بعض اصناف بروب ، لانه تبين ان الشاخصيم الرئيس فيها « المرسل » ينطلق عبر اثنين من شاخصياته . يظهر اول هذين (الاب) في صنف ٤ مختلفاً مع موضوع التفتيش او الرغبة (الشخص المبحوث عنه) في حين يظهر الثاني في الصنف ٥

(الباعث) . والواقع ، فكلاهما جانبان للشاخصيم الفردي (المرسل) في صنف يتميز بتوليد قصص مغزاها العام الاتصال .

يبدو ان هذين الصنفين جوهريان لغريماس ، سواءً ظهرا في قصة واحدة تتضمن شاخصيتين ، كما هو الحال في قصة حب مبتذلة تلائمها هذه البنية :

$$\frac{\text{هو}}{\text{هي}} = \frac{\text{فاعل ومتسلِّم}}{\text{مفعول به ومرسِل}}$$

ـ او في حكاية اكثر تعقيداً مثل البحث عن الكأس المقدسة التي تتضمن اربع شخصيات او شاخصيات :

$$\frac{\text{فاعل}}{\text{مفعول به}} \quad \frac{\text{البطل}}{\text{الكأس المقدسة}}$$

و

$$\frac{\text{المرسِل}}{\text{المستقبِل}} \quad \frac{\text{الله}}{\text{الانسان}}$$

نلاحظ هنا ان هذين الصنفين يعرضان قاعدة للبنية الأولية للتدليل

أ : ب :: ـ أ : ـ ب

ترتكز انسانيتنا عليه ، وهما بهذا يحققان اشتراط غريماس من ان الحكاية لكي يكون لها معنى عليها ان تكوّن كلاً رامزاً وعليها بهذا ان تنتظم بنية دلالية اولية .

هنالك صنف ثالث اضافي الى حد ما تكون فيه الرغبة ـ او الاتصال ـ المقترحة في الصنفين الآخرين إما معانة او معاقة .

٢ . المساعد مقابل الخصم . يضم هذا الصنف صنفي بروب الثاني والثالث من جهة (المتبرع والمساعد) والصنف الاول (الوغد) من جهة اخرى .

ويبدو ان الصنف السابع عند بروب (البطل المزيف) يتضمن هو الآخر وظيفة المخاصمة ، على الرغم من ان غريماس لايقول ذلك .

واذا كان بالامكان القول ان اصناف التضاد الشاخصيمي هذه ترمز الى نوع ما من المستوى الصوتيمي للتحليل ، فان مستوى آخر للتحليل النحوي مطلوب ايضا ـ مستوى سيحاول ان يعطينا وصفاً للطرائق التي تترابط بها هذه العناصر سوية لتكوين الحكايات ـ لكي تكون القواعد كاملة . وباتباع مبادرة ليفي شتراوس في تعديله لبروب يبدأ غريماس بالاشارة الى ان وظائف بروب الاحدى والثلاثين يمكن ايضا تقليصها ان ادركنا قدرتها الكامنة للتجمع التضادي الثنائي . وهكذا ، فحيث يدرج بروب « التحريم » و « الانتهاك » وظيفتين منفصلتين ، يجمعهما غريماس في وظيفة واحدة : التحريم مقابل الانتهاك على اساس ان اللفظتين تستلزم الواحدة منهما الاخرى . فحدث الانتهاك يتطلب تحريما مسبقا لتعريفه . كذلك ان اصرار غريماس على العلاقة بين الكيانات اكثر منه على الكيانات نفسها يصنفه محللاً بنيوياً . ويذكرنا نظامه للتحليل الدلالي بما قد نعتبره الالتزام البنيوي الجوهري : الالتزام بربط اي مفهوم او أي لفظ ساكن ظاهرياًومستقل عن غيره بذلك التضاد الثنائي الذي من وجهة نظر بنيوية يفترض مسبقاً ويشكل الاساس الاول لفهمه .

وهكذا فان عدنا قليلا الى الوراء ، امكن رؤية تضاد التحريم ـ الانتهاك جزءً من نموذج اوسع للتضادات ضمن قائمة غريماس الجديدة المختصرة الى عشرين وظيفة احدى هذه الوظائف تلك التي يؤمر فيها البطل ـ او يمنع من ـ ان يفعل شيئا او يذهب الى مكان ما . يسمى بروب ذلك بلحظة التوسط او حدث الربط ويقلصه غريماس الى علاقة بين الطلب mandement (التوسط والفرض والأمر)

والقبول (تقبل الأمر) . وان تذكرنا الآن نموذج البنية الاولية للتدليل ، ا : ب : -ا : - ب ، سنرى ان التحريم هو التحويل المنفي للأمر ، تماماً مثل الانتهاك الذي هو التحويل المنفي للتقبل ، بموجب اسس واحدة . بهذا المنظور ، يمكن القول ان هذه الوظائف الاربع تولد نوعاً متميزاً من البنية الحكائية التي تتحدث في مستوى اعمق عن قضايا الالتزام التعاقدي :

إذا $\frac{\text{الأمر}}{\text{القبول}}$ = تأسيس العقد

فإن $\frac{\text{التحريم}}{\text{الانتهاك}}$ = كسر العقد

وعلى الرغم من ان غريماس لايحاول وضع قائمة شاملة ، فهو يعمل بالطرائق المذكورة هنا على فصل البنى المتميزة المتعددة (السنتاغمات syntagmes) التي يزعم ان من الممكن تمييزها في الحكايات الشعبية :

١ . البنى التعاقدية التي يكون للحالة فيها مغزى شامل لتأسيس العقود وكسرها و الابعاد و / أو اعادة التوحيد ، الخ ، كما هو مبين في اعلاه

٢ . البنى الادائية التي تتضمن المحاكمات والصراعات واداء الواجبات الخ .

٣ . البنى المتقطعة وتشمل الحركة والمغادرة والوصول الخ

- وهكذا مع ان من المستحيل ان نعطي تفصيلاً كاملاً لتحليل غريماس غير ان ما قدم كافٍ للتعريف بالطريقة التي يسير بها .

ويستمر غريماس في النهاية لتطوير تحليل من النظام الدلالي للروائي جورج برنانوس ، الذي يرى اعماله تنطلق من البنية الاولية للتدليل وهي بنية « برنانوسية » عمومية كلية ينشأ الصراع الرمزي الجوهري فيها بين الحياة والموت عبر التحويلات المختلفة من علم القيم الاولي .

التقزز

المعاناة — الفرح

الملل

وبايجاز يشكل عمل غريماس في هذا الحقل تطويراً وتعديلاً لنظرة بروب الاصلية وهدفه النهائي هو هدف بروب عينه : تأسيس نموذج للحبكة الاصلية واكتشاف الامكانات الكاملة لطاقتها التجميعية الكامنة بعبارة اخرى تأسيس ما قد يسميه البنيويون بالمجمع الحكائي ، او آلية توليد القصص او المقدرة الحكائية التي تولّد اداء القصص . انها باختصار النظام اللغوي للأدب .

تزفيتان تدروف

ننتقل مع اعمال تزفيتان تدروف من التأكيد على الأدب بصفته كتابة الى التأكيد على الفعالية المصاحبة له وهي القراءة .

ومثل غريماس ، يبدأ تدروف مع المفهوم القائل انه تـوجد ، في مستـوى عميق ، قواعد للفن الحكائي تشتق منها في النهاية القصص الفردية . والواقع فهناك قواعد شاملة تشكل اساساً للغات كلها . وتعدّ هذه القواعد الشاملة مصدراً لجميع العموميات وتعرّف لنا حتى الانسان نفسه .

وباختصار فحيث يذهب وورف وسابير وآخرون الى ان شكل لغة اية حضارة يطبع نفسه بأحكام و بشكل جذري على خبرة تلك الحضارة للعالم ويسعى تدروف لوضع اساس انساني مشترك للخبرة يمضي وراء حدود لغة معينة ويكوّن في النهاية كل الانظمة الرمزية وليس كل اللغات فقط :

• لا تخضع اللغات فقط الى قواعد واحدة بل الانظمة الرمزية كلها ايضا . انها قواعد شاملة لا لكونها تشكل لغات الكون كلها بل لأنها تتوافق ايضا مع بنية الكون نفسه . »

وطبيعي فاللغة هي النظام الرمزي الاول بين البشر وقواعدها هي القواعد الحاسمة والنموذج لكل الانظمة الاخرى . لهذا وبما ان الفن يشكل نظاماً رمزياً آخر ، فبامكاننا الوثوق من اكتشاف آثار الصيغ المجردة للغة فيه . نستخلص من هذا انه بما ان الادب هو الشكل الفني الذي ينشأ الى حد بعيد عن اللغة . فلدراسة الادب امتياز كونها تخص القدرة على النطق ، بتمكيننا من تسليط ضوء جديد على خواص اللغة . و يختبر تدروف هذا المفهوم بمحاولة وصف قواعد رواية الديكا مرون لبوكاشيو .

من المستحيل اعطاء وصف كامل لقواعد تدروف هنا . غير ان اوضح سماتها صقلها لتصنيفات بروب . فأولاً يفرز تدروف ثلاثة ابعاد او جوانب للحكاية : جانبها الدلالي (مضمونها) وجانبها النحوي (تجميعها للوحدات البنيوية المتعددة) وجانبها اللفظي (معالجتها لكلمات وتعبيرات معينة تسرد بها الرواية) . وحيث كان اهتمام غريماس اساسا بالدلالة تركز اهتمام تدروف كلياً على النحو . ويكشف تحليله لنحو القصص في الديكا مرون عن وحدتين اساسيتين للبنية : القضايا propositions والتعاقبات او المتتاليات Sequences .

« القضايا » هي العناصر الرئيسة للنحو . انها تتألف من احداث غير قابلة للاختزال وتتصرف وحدات اساسية للحكاية : فمثلاً س يغازل ص . قد تظهر هذه الوحدة عملياً كسلسلة من قضايا مترابطة مثل : س يقرر ان يغادر الدار ، س يصل الى بيت ص ، وهكذا .

المتتاليات او « السلسلة » مجموعة مترابطة او عدد من القضايا القابلة لتأليف قصة مستقلة كاملة وقد تحوي القصة متتاليات عديدة : لكن يجب ان تحتوي على متتالية واحدة على الاقل .

ثم يستمر تدروف في فحص قصص الديكا مرون بهذه التعابير ، باستعمال النموذج المقترح في القواعد : أي ان نعامل الوحدات التي تكوّن القضايا والمتتاليات كما تعامل اقسام الكلام في حين ان القضايا والمتتاليات نفسها تعمل كما لوكانت جملاً و مقاطع تكوّن مجمل النص . بهذه الطريقة يمكن اعتبار الاشخاص

« اسماء » و سماتها « صفات » واحداثها « افعالاً » . يمكن بعد ذلك تمييز القواعد التي تعمل كما تعمل قواعد النحو في اللغة وتتحكم في تكوين القضايا والمتتاليات . وبتعابير اعم ، يصبح كل النص كما نراه ويراه غريماس ، نوعاً من البنية الجملية بشكل عام .

وهكذا تتكون القضايا بتجميع الاسم (الشخصية) اما مع النعت (السمة) او الفعل (الحدث) . ففي الديكامرون تعرف كل شخصية كلياً بتركيبها مع السمة او الحدث . وكل السمات قابلة للاختزال الى ثلاثة اصناف نعتية : حالات وخواص داخلية وظروف خارجية كما ان كل الاحداث قابلة للاختزال الى ثلاثة افعال : لتعديل حالة ما او للتجاوز او للمعاقبة نتيجة لذلك ترتبط كل القضايا باحدى هذه الصيغ الخمس : الصيغة الدلالية وصيغتي الالزام والتمني والصيغتين الشرطية و الاسنادية .

هناك ثلاثة انواع للعلاقة بين القضايا التي تميز المتتاليات : العلاقات الزمانية لتي تتضمن التعاقب المحض للزمن والعلاقات المنطقية التي تتعامل مع « السبب والنتيجة » والعلاقات المكانية التي تتضمن التوازي مع التفرعات المتعددة وتقرر هذه العلاقات بنية المتتاليات التي قد تصنف عندئذٍ اما الى

ا نعتية ، اي القصص التي تهتم عموماً بعرض الشخصيات ، او

ب ـ جزائية ، اي القصص التي تتضمن متتاليات الجزاء التي تختص عموماً بالقوانين وبانتهاكات القوانين و عقوبة المتجاوزين على القوانين .

اخيرا ، تكشف قصص الديكامرون عن غموض على مستوى كل من القضية والمتتالية وكذلك الانواع المتعددة لتجميع المتتاليات مثل المتتالية ا + المتتالية ب (الربط) ، او ا + ب + ا (التضمين) او ا + ب + ا + ب (التعاقب) .

علينا ان نتذكر ان تدروف يعرض قواعد على مستوى النحو فقط : وتتأتى طبيعتها الجافة ظاهرياً بالضبط من قلة اهتمامها بالمضمون . فهي تماثل على نحو واضح قواعد اللغات التي يقترحها اللسانيون البنيويون والتي لا تكون فيها لمسألة

المعنى اية اهمية آنية للنحوي ، والتي يعتبر اعظم جريمة فيها الخلط في المستويات : أي استخدام مستوى المعنى تسويغاً لسلوك لغة ما على المستوى المختلف تماماً لبنيتها .

من الجهة الاخرى ، يشير تحليل تدروف في الواقع الى اتجاه عالم خلف نفسه اتجاه له تأثيره في تحديد الشكل ، وهو عالم التاريخ والاقتصاد الحقيقي :

« ان كان للكتاب معنى عام فهو بالتأكيد القدرة على التبادل الحر ـ بمعنى الاختصام مع نظام قديم باسم المبادرة الشخصية الجريئة . وبهذا المفهوم سيكون من المعقول تماماً ان نقول ان بوكاشو مدافع عن المشاريع التجارية الحرة او حتى ان شئت ، عن الراسمالية الناشئة . »

ان غموض مثل هذه البيانات قد يكون مثيراً حقاً ، لكنها تشير فعلاً الى ميادين قيمة للبحث في العلاقة بين الاشكال الحكائية والمتطلبات التاريخية في المستقبل .

ان قواعد تدروف لقصص الديكامرون في النهاية اكثر تعقيداً مما طرحناه هنا ، وهي تقدم نظاماً لمجموعة رموز يمكن ان تسجل بوساطتها بنية اية قصة معينة في المجموعة . غير ان لهذا النظام ميزة ايجابية واحدة وميزة سلبية واحدة .

الميزة السلبية هي بوضوح تعقيد النظام النابع من تأكيده الحاسم على « اداء » معين اكثر من تأكيده على المقدرة العامة أي على الديكامرون نفسها اكثر من تأكيده على قواعد اللعبة التي انتجت هذه القصص ، على الرغم من ان القواعد هي طبعاً الهدف النهائي للمحلل . وتكمن الميزة الايجابية حتماً في المدى الذي يضعف فيه مثل هذا التحليل السيطرة التخديرية التي لهذه الرواية علينا بوصفنا اعضاء في مجتمع تعلق لمدة طويلة بالصيغ الادبية للادراك . انه يجعلنا ننظر ثانية في القصص ونميزها بما هي عليه فعلاً : استعمالات معينة للغة ، او بالتحديد ، لما هو مشتق من اللغة أي للكتابة . ان تحليل القصص بالصيغة القواعدية اللغوية التي يقترحها تدروف تدفع طبيعتها اللغوية الى الامام لفترة . ولهذا الدفع تأثير يصفه فردريك جيمسن جيداً بقوله :

، تكمن اهم سمات النقد البنيوي بالضبط في نوع من التحليل للشكل الى
مضمون ، يتحول فيه شكل البحث البنيوي (تنظم القصص بهيأة جمل ، وعلى
شكل بيانات لغوية) الى قضية عن المضمون ، وتتحول الاعمال الادبية الى قضايا
عن اللغة ، متخذة من عملية الكلام نفسه مادتها الاساسية . »

ان المفهوم القائل ان الاعمال الادبية هي في النهاية عن اللغة ، وان وسيلتها رسالتها ، هو واحد من اكثر الافكار البنيوية خصباً وقد سبق ان لاحظنا اساسها النظري في اعمال جاكوبسن . انه يرجع الموقف البعدالرومانسي القائل ان الشكل والمضمون واحد ، لأنه يفترض ان الشكل هو المضمون . فمن جهة يسمح هذا مثلاً ، لتدروف ان يذهب الى ان الموضوع النهائي لعمل مثل « الف ليلة وليلة » هو حدث سرد القصة او عملية الحكاية نفسهـا : وللشخصيات المعنيّـة ـ والواقع لجميع الناطقين باللغات بشكل عام ـ فالحكاية تعادل الحياة وغياب السرد يعادل المـوت ،كما يمكن ان يقـال الشيء نفسه عن مسـرح شكسبير ، الفن الدرامي الملفوظ . والواقع فهو يسمح لتدروف ان يفترض مثل جاكوبسن ان كل الاعمال الادبية تعكس في النهاية نفسها . انها عن نفسها :

« كل عمل وكل رواية تـروي عبر نسيـج احداثهـا ، قصة خلقهـا هي ، وتاريخها هي ...... ويكمن معنى عمل ما في القص نفسه في تحدثـه عن وجوده هو . »

من جهة اخرى يرجع هذا المفهوم في النهاية رأي تدروف (ويشاركـه به جاكوبسن) ان دراسة الأدب ستنفع في النهاية في القاء الضوء على دراسة اللغة .

فان كان المنهج البنيوي للادب ـ يبرز بعده اللغوي المتميز الى الامام ، فانه يثير مسألتين أخريين مترابطتين : علاقة نصوص كتابيـة بأخـرى (أي مسألة النوع) ومسألة علاقة النص الكتابي بطبيعة الفعل الذي يقتضيه النص ويعدّ مكملاً له : اي فعل القراءة .

يعالج تدروف مسألة النوع في « مدخل الى الادب الخيالي » ويزعم رأيـه الاساس ان قواعد الاشكال الادبية ضرورية ضرورة قواعد الفن الحكائي نفسه .

وتنشأ كل كتابة في ضوء كتابة اخرى وتمثل استجابة لـ « عالم » الكتابة الموجودة فيه . والعلاقة بين الاثنين كالعلاقة بين النظام اللغوي والاحداث الكلامية . على كل حال ، وخلافاً للبنى الاخرى ، فالبنية الادبية تسمح للحدث الكلامي ان يكيّف النظام اللغوي . وكما يشير تدروف فالنوع الادبي ليس كالحقل التصنيفي الملاحظ تجريبياً لعلم ما . فكل رواية جديدة لا تتولد فقط عبر المفهوم الموجود اصلاً للرواية بل يمكنها ايضا ان تغير هذا المفهوم وبذلك تولد نفسها مفهوما معدلاً . فالنوع الادبي اذن ليس مفهوما مفروغاً منه كلياً .°

مع ذلك لايمكن التفكير بعالم بدون نظرية عن المذهب الادبي وهو عالم لايتطابق مع الخبرة ولاينسجم معها . بوسعنا ان نحدد الفرق بين الملهاة والمأساة حتى لو لم يكن هذان المصطلحان دقيقين وجامعين على نحو ما نتمنى . وبدون مثل هذه النظرية كما يقول تدروف « نبقى سجناء التعصب المتوارث عبر القرون . » والتمييز بين النوع الادبي النظري والنوع التاريخي او الفعلي اي ذلك الذي يظهر مما يكتب فعلاً و حقيقة هو تمييز حيوي اذ ان كلاً منهما يؤثر في الآخر . واستنتج تدروف بان تعريف الانواع الادبية لا يمكن ان يكون ثابتاً. بل انه عملية اخذ وعطاء مستمرين بين وصف الحقائق وتجريد النظرية .

فمثلا يقدم تدروف عرضاً للنوع الادبي « الخيالي » الذي يصفه فيه انه مقيد بالانواع المجاورة للغريب والعجيب لكنه لا يصلً مطلقاً الى اي من المنطقتين مهما يجذب الى هذا الاتجاه اوذاك ، ومهما يجسد من توتر قد تخلقه هذه الحالة . و هكذا فالخيالي يعرض نفسه في حالة الغموض ، و في التردد الذي يشعر به شخص لا يعرف الاّ القوانين الطبيعية عندما يواجه بحادثة تبدو انها خارقة للطبيعة . اضافة الى هذا فالقاريء الذي يجعله هذا النوع ملتحماً بعالم الشخصيات يتسلم فقط تلك المعلومات التي تجعله يسهم في طبيعة الموقف الغامضة . ونتيجة لذلك فهو يشارك الابطال في ترددهم بنسبة الاحداث الى العالم الحقيقي او الى عالم الخوارق .

فالنوع الادبي الذي ينسب الى الخيال لا يقتضي ضمناً سرد حادثة غريبة

فقط بل طريقة معينة ايضا لقراءتها : طريقة لن تلزم نفسها بالقـراءة المجازيـة للاحداث ولا باية صيغة اخرى (شعرية مثلاً) قد تجعل الاحداث مألوفة وبذلك ترتبها . لذا فالتردد بين الطبيعي والخارق الذي يتطلبه سـرد الرواية يجب ان يتكرر في استجابات الشخصيات الذين تصفهم الرواية . ثم نجد صدى هذا في تردد القارئ نفسه فوق الاحتمالات الممكنة حضارياً لاستجـابته . وفي نهـاية القصة ، يستطيع القارئ (لكن ليس بـطل الرواية) ان يتخلص من تـردده بتصنيفه طوعاً لاحداث القصة في اي من الانـواع المقاربـة ، الغريبـة منها او العجيبة بالاعتماد على الطريقة التي يشعر ان الامور قد حُلت بها وعلى وفق سلم متدرج يضعه تدروف ببراعه وكما يلي :

غريب خالص	غريب خيالي	عجيب خيالي	عجيب خالص

يذهب تدروف الى ان دور « الخيالي » اساسا هو دائما اطلاق ما هو حقيقي (اي ما يمكن تفسيره طبيعيا) مقابل ما هو خيالي او خارق . بهذا لا يمكن لهذا النوع ان يوجد الا في مجتمع يرسم تجربته بموجب ذلك التفرع الثنائي البسيط . وبوضع مفردات هذا التفرع الثنائي موضع الشك (هل هذه الاحداث حقيقية ام خيالية ؟ كيف لنا ان نتأكد ؟) يمكن لأدب الخيال فعلاً ان يأخذ دور الوعي القلق للقرن التاسع عشر الواثق المطمئن ـ أي الفترة التي ازدهر بها هذا النوع الادبي . ان هذا النوع يوحي بأختصار لذلك المجتمعوان الحيـاة ليست بالبســاطة التي يصفها المجتمع اجمالاً يترتب على هذا انه سيكون وجود الحياة واستمرارها صعباً وخاصة في فترة كالتي نعيشها ..... وهي فترة لا تنظر الى العالم نظرة بسيطة . اننا لم نعد نؤمن بواقع ثابت موضوعي خارجي ، ولا بطرائق لاتعمل الاّ على تدوينها وتسجيلها ، وبالنسبة لنا فقد اتسع مفهوم ما هو طبيعي اتساعا عظيما الى حد اننا

لم نعد نؤمن بعالم خارق خيـالي مقابـل بجلاء للعـالم الحقيقي . وفي منظورنـا فالحقيقي والخيالي ليسا صنفين متنافيين كلياً : فقد يشارك كل منهما الآخر بعبارة اخرى لم نعد نؤمن بالمبدأ التقليدي القائل ان النوع الخيالي قد وجد للتحدي : لقد انتهت مهمته .

وطبيعي فمن اهم سمات طبيعة الادب هي حقيقة ان مفهوم النوع الادبي مفيد للمستهلك والمنتج معاً . والواقع وكما يقول جوناثان كلر يعرض مفهوم النوع الادبي معيارا او املا يقود القارىء في مواجهته النص . ان الكلمة التي تشير الى النوع مثل (رواية) او (قصيدة) او (مأساة) الموضوعة على غـلاف كتاب تبرمج قراءتنا له وتقلل من تعقيده او على قراءته قراءة ادبية فاعطائه سياقاً واطاراً يسمحان بظهور الانتظام والتعقيد . ويرى كلر اننا نعرف ان الملهاة ـ والمأساة ـ موجودة لا بسبب اي اختلاف مادي في المضمون يسمح لاحداث حكايات كثيرة ان توجد في مثل هذين الصنفين او كليهما ـ بل لانهما يتطلبان منا قراءتين مختلفتين ولانهما مبرمجتان لمثل هاتين القراءتين وتكشفان عن قيمتهما تبعا لذلك . فتوجد الملهاة بفضل حقيقة في ان قراءة شيء ما بصفته ملهاة يتضمن توقعات تختلف عن قراءة شيء ما بصفته مأساة .

وبايجاز يتطلب نجاح اية نظرية في الانواع الادبية ان تعطي وصفاً لتلك العناصر المتعلقة بالفرضيات المسبقة والتوقعات التي مكّن دورها في عمليتي القراءة والكتابة القارىء من « حل شفرة » الأدب بالصيغة التي وضعه بها الكاتب يبدو ان « حل الشفرة » لفظة مربكة هنا لأنها توحي بوجود رسـالة غير مشفـرة في النهاية . وهذا غير صحيح اذ كما رأينا في اعمال وورف وسابير و شتراوس ان كل خبرتنا مشفرة لنا في الواقع بمجمل طريقتنا في الحياة . قد تكون اللفظة الافضل « اعادة التشفير » التي تعني فعالية تقليص الخبرة او تقليمها لجعلها ملائمـة للاصناف التي لنا استعداد لها .

والانواع الادبية هي المظهر الادبي لهذه الاصناف وحـدودها حـدود ما يسميه كلر بـ احتمالات معنى نص ما . وكما يرينا مثال تدروف للنـوع الادبي

الخيالي يستطيع كل واحد ان يوجد فقط عندما يكون له مكان في فرضيات المجتمع وحضارته . فالانواع الادبية اذن محددة حضاريا وهي ظواهر نسبية . ولتعريف النوع الادبي بهذه الطريقة تاثير في توزيع التاكيد بشكل متساوٍ بين العمليتين المتكاملتين : الكتابة والقراءة . ونتيجة لذلك تصبح القراءة جانبا من العملية الكلية التي « نحضرّ » خبرتنا بها [اي نطبعها بطابع الحضارة] ونجعلها طبيعية ممكنة الادراك وتجربتها ثانية اي نجعلها باختصار موجودة .

وتفسير تدروف للقراءة في « قواعد النثر » يمثل محاولة لاعطاء الاولوية الى نشاط نميل الى تجاهله . ويشير الى ان احد الاسباب الرئيسة لهذا هو ان المعتقدات النقدية الشائعة تنظر من خلال النص الى شيء خارجه : المؤلف او المجتمع او انها تسعى الى توضيحه بعملية التعليق الذي سيكون مصطلحه الحاسم : التفسير ـ و واضح ان هذا دوران في حلقة مفرغة . وبدلا من هذه الطرائق يعرض تدروف منهجا للنثر هدفه قواعده : اي المباديء العامة التي تتضمنها الاعمال الفردية بنفسها .

والمنهج الذي يجمع بين الفحص الدقيق للعمل الفردي وبين ادراك اوسع بالطريقة التي تعمل بها قواعده وقوانينه هو ما يسميه تدروف القراءة . فالقراءة ترى العمل الفردي نظاماً مستقلاً ، غير انها تتحاشى جانب « الالتصاق بالنص » الذي يحدد التحليل لانه يتحسس دائما حالة النص نظاما وعلاقته بنظام اوسع فالنظرية الادبية (القواعد) تزود النقد بالادوات ومع ذلك فالنقد لا يلزم نفسه بتطبيقها باسلوب يخلو من الابداع بل يتعامل معها من خلال الاتصال بمادة جديدة .

وعلى هذا فالقاريء لن يبحث عن المعاني الخفية ولن يعطيها الافضلية كما هو الحال في عملية التفسير : وانما سيهتم بالعلاقة بين المستويات المختلفة للمعنى مع ما في النص بوصفه نظاماً من توزيع . سيقوم بعمليات مثل التركيب والتشكيل المجازي التي ترى نصاً ما او مجموعة نصوص مطواعة لطبيعة مجاز معين او بنية معينة يمكن تمييزها بصيغ مختلفة وبمستويات مختلفة لكي ترسم الرواية في

حبكتها وشخصياتها شكلاً مهيمناً من صورة بـلاغية معينـة او نموذج نحـوي معين . وستبحث مثل هذه القراءة عن الفكرة المخفية خلف المضمون الظاهر وخير ما يمثل هذا المنهج قراءة تدروف نفسه لقصص هنري جيمس القصيرة حيث يبني جيمس طريقته كما هو معروف بوصفه قـاصاً عبـر مفهوم فلسفي لكي تكشف القصص باستمرار عن « السر الجوهري » وهو بدوره يبـرز البنية التنـظيمية الاساسية القائمة على البحث عن هدف غائب مطلق . ويتبين ان السر هو وجود سر وان الفكرة المخفية تعرض عددا من التنويعات بمستويات مختلفة في الوقت الذي لاتفقد فيه هويتها الموحدة . وباختصار فالسؤال عن القراءة الصحيحة لايثـار مطلقا . ويخص الناقد نفسه بما يسميه شولز بـ « القراءات الغنية عموما والخطط الملائمة عموماً » .

وهذا يعني ان :

١ . كل نص ادبي يحوي طاقة كامنـة لتحويـل النظام الكـامل الذي تتضمنه و الذي انتجها : انه لا يكرر اصنافاً محددة سلفاً ويجمعها بطرائق جديدة مبتكرة فقط بل على العكس انه يكيف ما تتألف منه .

٢ . بوسع النص الادبي ان يقوض النظام اللغوي الذي يرثـه : انه لا يعرض الصيغ المميزّة للغة التي تحويه فقط . فهو اضافة الى ذلك يوسع اللغة و يكيفها بعد كل هذا فالكتابة المادة الخام للقراءة وليست اللغة نفسها بهذا فالادب داخل اللغة هو ما يدمّر القواعد المتأصلة في كل لغة . ويصبح جـوهر الخـطاب الادبي الذهـاب خلف اللغة (وان لم يفعـل ذلك فلن يكون هنـاك سبب معقول لوجوده) : الادب سلاح مميت تنتحر به اللغة .

يترتب على هذا :

٣ . ان النص الادبي كلياً ذو مغزى ودال على مغزى ولايمكن اختزاله الى مجرد نطق لمضمونه . فالكتابة تعمل على الايصال بطرائق لا تستطيعها اللغة - بتنظيمها مثـلاً للاحداث عبـر امتداد افقي ويتـوجب اخذ هـذه الطرائق بنظر الاعتبار . فالكتابة لا « تحوي او تضمّ » فقط .

قد تمثل هذه الافكار المتعلقة بفعالية القراءة اهم اسهامات تدروف البذرية في النظرة البنيوية للأدب . لقد تبنى رولاند بارت هذه الافكار كلياً واثبت تحليله للطبيعة الخاصة للكتابة والقراءةوانه جوهري لتطور النقد الادبي البنيوي .

رولاند بارت

سبق ان استعملنا لفظة « شفرات » ومن الملائم الآن كشف تضميناتها بشكل ادق فمفهوم تشفيرنا لخبرتنا عن العالم لكي نكتشفه ، والمفهوم الذي يقول انه لا توجد عموما حلقة اصلية للخبرات مفتوحة لنا يأتيان مباشرة كما رأينا من اعمال سابير و وورف وشتراوس .

بهذا فاننا نخترع العالم الذي نعيشه : اننا نكيف ما نعطى ونعيد تركيبه يترتب على هذا اننا على الرغم من اقحامنا جميعا في هذه المهمة الجماعية المقنعة الضخمة فلا احد منا يستطيع ان يزعم انه يستطيع الوصول الى خبرة خالصة او موضوعية وغير مشفرة لعالم موجود وجوداً حقيقياً دائما . وباختصار لااحد منا بريء . من الضروري اثارة هذه المسائل العامة نوعاً ما ثانية مهما كان ذلك مختصراً قبل مناقشة عمل رولاند بارت لأن مجمل عمله قد يرى على افضل ما يكون بصفته هجوما على افتراض البراءة وهو شيء يراه بارت تفسخاً مميزاً للمجتمع البرجوازي الحديث .

بدأ بارت هجومه في كتابه الاول « درجة الصفر في الكتابة » (١٩٥٣) وركز فيه انتباهه على الاسلوب الفرنسي الكلاسيكي في الكتابة ، بصفته ظاهرة توطدت على نطاق قومي في اواسط القرن السابع عشر ، وواجه ازمة ثقة في اواسط القرن التاسع عشر .

لم يكن ممكنا قبل هذا التاريخ ، كما يقول بارت، انتحديد مثل هذه الكتابة كانت في الواقع اسلوباً بحد ذاتها : طريقة معينة للكتابة ومتبناة بدقة و مطوّرة في زمان ومكان معينين . ذلك ان ممارسي هذا الاسلوب قد غرسوا مفهوم حتميته :

مفهوماً يرى ان مثل هذه الكتابة هي الطريقة الوحيدة الصحيحة او العقلانية . وبوصفها انعكاساً بريئاً للواقع ، وهي عموماً ملائمة لكل الازمنة والامكنة ، فانها لاتبدو اسلوبا فعلاً بقدر ما تبدو وكانها طبيعة الكتابة نفسها . ويرى بارت هذه العملية حدثاً مميزاً للتجريد البرجوازي للملكية ، وجزءاً من خطة عامة تكتسب فيه جوانب الحياة البرجوازية كلها بهدوء ملامح ما هو طبيعي وحق وشامل وحتمي . غير ان الكتابة البرجوازية ليست بريئة . فهي لاتعكس الواقع حسب بل انها في الواقع تشكله على صورتها بوصفها الحامل المخول اجتماعيا ، والناقل او المشفرّ لطريقة الحياة الموافقة على تلك القيم وتأكيد - وتعزيز طبيعة تلك الطريقة في الحياة . وعندما تحللت طريقة الحياة هذه وقد بدأت بذلك في منتصف القرن التاسع عشر فإن الاسلوب الذي يدعمها وتدعمه ، سيتحلل ايضا . وسيبحث الكّتاب عن اسلوب مختلف او انهم باقرارهم لأول مرة ان هذا هو اسلوب فعلاً ، سيهجرون الاسلوب كلياً .

لهذا ومنذ عام ١٨٥٠ فقد اعترف مؤرخو الادب بالظاهرة الاسلوبية : اي تعددية الاساليب المختلفة ، ومفهوم الاسلوب ، بوصفه صناعة تكتسب بعناء (كما هو الحال في فلو برت مثلاً) والوعي الذاتي بشأن الاسلوب الذي غالباً ما ينتهي الى اسلوب خليط يقتبس من الآخرين او يحط منهم (جيمس جويس و اليوت مثلاً) والجهود المتعددة نحو « درجة الصفر » في الاسلوب ، او نحو طريقة في الكتابة تخلو من اسلوب فارغة عقيمة واضحة (مثل كامو و همنغواي) وطبيعي ان طريقة اللا - اسلوب في الكتابة او الكتابة الحيادية تصبح مستحيلة التحقيق في النهاية طالما انها في النهاية تصبح اسلوبا متميزاً بحد ذاته . وطريقة همنغواي المشاكسة غير الادبية لاشيء ان لم تكن متميزة ، وما تسمى بالكتابة الواقعية كما عند زولا « البعيدة عن الحياد ..... هي بالعكس مثقلة بسمات التلفيق الملفته للنظر »

نظرية بارت الاولى بوصفه ناقداً بنيوياً هي ان الكتابة كلها اسلوب وان « الكتابة البيضاء » غير موجودة ولا يمكن ان توجد : « فالكتابة ليست مجرد

وسيلة للاتصال وهي ليست طريقاً مفتوحاً يمر خلاله هدف النطق فقـط . » ولا توجد صيغ او حالات اسلوبية عامة تتجاوز الظروف التاريخية كالدقة والوضوح في نصوص بريئة من الايديولوجيات : « في الواقع ان الوضوح سمة بلاغية خالصة ، وليست خصيصة لغوية عامـة ممكنة في كـل زمان ومكـان .» والواقـع ، يضيف بارت ، فالمفهوم القائل ان لمثل هذه الاشياء خصائص متأصلة لنـوع معين من الكتابة وليست سمات محددة خارجياً في ضوء الظروف الاقتصادية والسياسية ، فهو زعم مصطنع .لانه يكشف المسؤولية التاريخية الواضحة للبرجوازية العدوانية الساعية الى اخضاع الخبرة الانسانية كلها لكي تنسجم مع تصورها الخاص عن العالم الذي يرى انه طبيعي واعتيادي ، وهي بذلك ترفض الاقرار بما لا يمكن تصنيفه على هذا النحو .

وبدلاً من هذه العملية الخداعة يعرض بارت مفهوما للأدب بوصفه ، كما يقول فردريك جيمسن « نشاطاً اصطلاحياً يعمل على وفق قواعد مقررة الى حد كبير وفيه تتعقد علاقة الدال ـ المدلول السرد ي بنوع آخر من التدليل يؤثر على طبيعة الشفرة نفسها .» وبالنتيجة ، يكشف الأدب عن ازدواجية جوهرية . انه يعرض معنى وهو في الوقت نفسه يضع لافتة يشير هو اليها . وكما يقول جيمسن : « كل عمل ادبي ، فوق مضمونه المحدد وخلفه ، يرمز ايضا الى الأدب بشكـل عام .... ويعرّف نفسه لنا بوصفه نتاجاً ادبياً . » اي ان الأدب يعلن اننا أمام نص ذي مسحة ادبية وانه بذلك يضعنا في صلب هذا النشاط الاجتماعي التـاريخي المحدد الذي هو استهلاك للأدب .

هذا ما يمكن تحقيقه عبر الاسلوب الذي يعتمده العمل الادبي واستعماله مفردات معينة واستخدامه كما في رواية القرن التاسع عشر وسائل اسلوبية مثل السرد على لسان شخص معين ، او السرد بصيغة الزمن الماضي يقول جيمسن :

« ان صيغة الزمن الماضي القديمة في الفرنسية المنطوقة والتي تشكل حجر الزاوية للسرد يرمز دائماً لحضور الفن . انها جزء من طقوس الكتابة الادبية .لم تعد وظيفتها مجرد الدلالة على الماضي ... فقد اصبحت الآلة المثالية لأي تكوين

للعالم .... والفضل لها في ان الواقع لم يعد غامضاً ولاعبثياً انها واضحة ومألوفة تقريباً . »

هذه الرموز الادبية تعمل ايضا كمؤشرات للطبقة الاجتماعية ، ترمز الى ـ وفي الواقع تعرض ـ عضوية الطبقة البرجوازية عن طريق عرض وجهة نظرها عن العـالم وزعمها ان هـذه النظرة العـالمية مقبـولة لتلك المجموعـة المحـدودة من المستهلكين الذين « يستهلكون » الادب (في مجتمع مبني على المستهلك) . وينتج من هذا تناقض يغفل عنه النقد الادبي البرجوازي بشكل تقليدي منتظم . وكما يقول جيمسن : « في الوقت الذي يطرح فيه الادب طابعه الشمولي العام ، فان الكلمات نفسها التي يستعملها في هذا الطرح ترمز الى اشتراكها في عملية تجعل هذا الطابع الشمولي غير قابل للادراك . »

ويمكن القول ان التعامل الذي يقوم بين الكاتب والقاريء والذي يستلزمه الادب هو نقيض للبراءة . ويظهر في الواقع بصفته قضية اجتماعية سياسية وحتى اقتصادية معقدة . وقد طورت نظرية بارت الاخيرة المفهـوم القائـل ان العملية تتضمن بنيـة للشفرات ليست اقـل تعقيداً ولا حتى اقـل تنميقـاً . وتتصـرف الشفرات ـ سواءً شعـرنا بهـذا ام لم نشعر ـ بـوصفها وسـائط تكيف المعنى وتحدده ، والاهم من ذلك تولّده بطريقة بعيدة عن البراءة ولا تخلو من قيود وقريبة كثيرا من الطرائق المعقدة التي تفرض بها اللغة نفسها نمطها الذي يشكل ويتوسط على ما نرغب ان نتصوره عالماً موضوعيا موجودا هناك ونتيجة لهذا فان أي نص عند تحليله بشكل صحيح لا يظهر بصنفته انعكاساً بسيطاً للواقع وانما على انه نوع من التعددية يعتبرها تدروف مميزة .

وربما يرد افضل تطبيق معروف لهذه الافكار في اشكالها المبكرة في مجموعة بارت للمقالات الخالية من الغمـوض : « اساطير » (١٩٥٧ ، ١٩٧٠) ، حيث يكشف تحليل قاس للأساطير التي ولدتها وسائل الاعلام الفرنسي عن البـراءة الخفية في استخدام الشفـرات لاغراضهـا الخاصـة . وعلى الرغم من المـوقف الصريح لهذه الوسائل والقائل بعدم وجود مثل هذه الشفرات وانها تقدم ببراءة ،

العالم الحقيقي كما هو فعلاً ان تحليل بارت يكشف بشكل بارع ومسل هدفاً معاكساً هو توليد وتأكيد وتعزيز رأي معين عن العالم الذي تظهر فيه القيم البرجوازية عادة بوصفها حتمية و صحيحة على كل المستويات سواء كان ذلك بخصوص دور الكاتب في المجتمع ، او بخصوص حجم دماغ آينشتاين او طبيعة المنظفات ووظيفتها : المنتوجات القائمة على تفاعل الكلور والامونيا تمثل بدون شك نوعاً من النار المجردة ، نوعاً مخلصاً لكنه اعمى . وبالعكس فالمساحيق انتقائية انها تدفع الاوساخ وتطردها خلال نسيج الشيء و وظيفتها المحافظة على النظام العام لا اعلان الحرب .

ويرد المثال اللاحق للتطبيق النقدي للطريقة ذاتها على احد اعمدة ما اسماه بارت بـ الغموض المرعب : الادب الفرنسي يرد في كتابه « عن راسين » (١٩٦٣) الذي تظهر مسرحيات راسين لا بصفتها وسائل مصقوله لموقف اخلاقي عن العالم تقره وتؤيده المؤسسة الادبية الفرنسية بل بصفتها اساسا لـ « انثروبولوجيا راسينية » يولّد نظامها للتضاد الجذري المعقد الدقيق في نمذجته عددا من البنى النفسية التي لم يسمع عنها قبلاً (او المكبوتة) وقد اثارت هذه الانتهاكات الفاضحة التي جرت بأسم النقد الادبي البروفسور ريموند بيكار فألف كراسه الافترائي « نقد جديد ام دجل جديد » (١٩٦٥) وقد ردّ عليه بارت بكتابه « النقد والحقيقة » (١٩٦٦) مؤكدا انه يكشف في الوقت الذي يدعي فيه نقد بيكار طبيعيا انه برىء عن تمسك بايديولوجية برجوازية وضعية معينة . وبدلا من ذلك يعرض بارت في دفاعه محاسن نقد يسعى لتحرير نفسه من مثل هذه القيود باعتناقه للتعددية المتأصلة في الأدب واحتضانه للنص الادبي بوصفه كما يقول تدروف نصا ذا معنى و دالاً اجمالياً وبالتزامه بالغموض ورفضه الخضوع الى رؤيا واحدة و وضعه النهائي باعتباره نقداً للغة .

والمفاهيم القائلة انه يمكن النظر الى التعددية والغموض كفضائل لاكرذائل في الادب وان التوتر المثار عمداً بين المعاني يمكن ان يكشف الكثير عن طبيعة اللغة كل هذا قد لا يكون غريباً على دارسي الموضوع من الانكليز والامريكان الذين اطلعوا

على افكار ريتشاردز وامبسن و ليفز وآخرين . غير ان حالة بارت « اللاقانونية » تؤكد انهم مالوا الى النظر الى هذه الاشياء بشكل مختلف في فرنسا .

والواقع فلمفاهيم بارت مذاق امريكي . تماما كما يقول وورف وسابير ان ما يسمى بالعالم الموضوعي غير موجود هناك بل انه مصنوع من قبلنا ومن خلال نمط سلوكنا العام لهذا يصر بارت على ان لاحالة واحدة طبيعية او موضوعية للأدب وراء حضارتنا . ويدين الأدب بوجوده للشفرات التي نخترعها للتعامل مع العالم ولخلقه . انه قد يكون التقصير لهذه الشفرات : بمعنى انه يعرض الى حد ما سبباً ممتازاً لاختراعها . انه يذكر القاريء بالشفرات ويريه كيف تعمل . ويتركز نقده للغة على هذه النظرة .

ويجد مفهوم طبيعة الادب المكتفية ذاتياً وكونه « بنية » مشتقة من تفاعل الشفرات تأكيداً في تمييز بارت الجوهري بين نوعين من الكاتب ومن الكتابة . فهو يرى اننا نميل خطأً الى الاعتقاد ان الكتابة اداة او واسطة لهدف بعيد او وسيلة لعمل معين او لباساً للغة . ويشير بارت الى انه على الرغم من ان الكتابة يمكن ان تخدم هذا الغرض فانها اكتسبت عبر السنين دورا آخر . وهناك في الواقع كتاب يكتبون حول اشياء اخر وفعالية الكتابة بالنسبة لهم متعدية تقود الى امور اخرى . لكن يوجد ايضا الكاتب الذي يكون الفعل « يكتب » بالنسبة له لازما (غير متعدي) والذي لا يهدف اساسا الى ان يأخذنا عبر كتابته الى عالم خلفه بل الى انتاج الكتابة . انه مؤلف كما يسميه بارت Ecrivain . وخلافاً للكاتب Ecrivait الذي يكتب لهدف بعيد بصيغة متعدية والذي يسعى الى ان ينقلنا من كتابته الى العالم من خلفها . فميدان المؤلف هو الكتابة نفسها ، لا بوصفها شكلاً خالصاً تدركه جمالية الفن للفن بل اساسا بوصفها المجال الوحيد لمن يكتب . و واضح انه بارت يقتبس هنا الى حد ما من مبادىء الشكلية الروسية ، وخاصة التمييز الذي وضعه جاكوبسن بين الوظيفتين الاشارية والجمالية للغة ، باضفاء الوظيفة الاولى على الكاتب والثانية على المؤلف . ويضيف بارت انه بينما يكتب الكاتب شيئاً ما ، فالمهم عند المؤلف انه يكتب وهذا كل شيء انه لا يسعى لان يأخذنا الى ما وراء كتابته وانما

لجلب انتباهنا الى الفعالية نفسها . ويشكل هذا الجانب من جهة حشواً . ذلك ان المادة الخام للكاتب تصبح النتاج النهائي لكتابته غير انها من جهة اخرى ليست غير مثمرة . وتتجه مناقشة بارت في النهاية الى احتضان الموقف الشكلي الكامل . فالصباغون يصبغون : انهم يطلبون منا ان ننظر الى استعمالهم للّون والشكل والقماش لا ان ننظر من خلال طلائهم الى شيء خلفه . وبالمنطق نفسه فالموسيقيون يقدمون اصواتا لا افكاراً او احداثاً وهكذا فالكتاب يكتبون : انهم يعرضون لنا الكتابة فناً لهم يعرضونها لا واسطة وانما غاية بنفسها .

وطبيعي بما ان الكتاب يستعملون الكلمات يتألف فنّهم في النهاية ـ كما يقول جاكوبسن ـ من دالات بدون مدلولات . لهذا يصبح ضرورياً ، لتقويم عمل الكاتب ان يتركز اهتمامنا على الدالات وان لا ننصاع لميلنا الطبيعي للتحرك وراءها الى المدلولات التي تتضمنها هذه الدالات . وواضح ان كثيرا من الكتابات الحديثة (بروست وجويس وبيكت مثلاً) هي بهذا النحو تجعل من فعالية الكتابة موضوعاً لها وتحاول بطرائق تجريبية ان تؤسس وصفاً كتابياً جديداً للكاتب . وتتطلب مثل هذه الكتابة مفهوماً جديداً للفعالية المصاحبة : القراءة .

ويمكن القول ان بارت مثل تدروف يركز اهتمامه على القاريء وعلى عملية القراءة وهو يتألق في هذه الناحية باسهامه المبدع في النقاشات التي كما راينا تمتد جذورها الى اعمال سوسير والشكليين الروس وجاكوبسن وآخرين . كما انه يقترح تصنيفاً جديداً على هذا الاساس . وفي كتابه النقدي البارع أس / زت s/z (١٩٧٠) يذهب بارت الى انه يمكن تقسيم الادب الى ما يعطي القارىء دوراً و وظيفة واسهاما لينجزه ، والى ما يجعل القاريء خاملاً فائضاً متروكاً مع لاشيء اكثر من الحرية البائسة لتقبل النص او لرفضه جاعلا منه ذلك الرمز المناسب ولكن الواهن للعالم البرجوازي اي الى مستهلك خامل لدور المؤلف بوصفه منتجاً .

يسمي بارت الادب من النوع الثاني الذي يمكن ان يقرأ فقط بمعنى انه « مقدم الى » بالأدب القرائي او الادب للقراءة Lisible . والمرور فيه من الدال الى المدلول واضح مألوف متوطد الزامي . اما الادب من النوع الاول الذي يدعونا

بوعي ذاتي لقراءته وللمشاركة فيه ولتحسس العلاقة المتداخلة بين الكتابة والقراءة والذي يعرض لنا تبعاً لذلك مناهج التعاون والمشاركة في التأليف (وحتى يدعونا في لحظات الانفعال الجسدي الى الالتحام الجدي) فيسميه بارت بالادب الكتابي او الادب للكتابة Scriptible . وفي هذا النوع من الكتابة (وهو النوع الذي لفت انتباه الشكليين الروس ومديحهم : وسبق ان لاحظنا اعجابهم بـ شتيرن) نرى لدالات حرية في الحركة ولا تشجّع ـ ولا تطلب ـ اية اشارة آلية الى المدلولات .

وبينما تكون النصوص القرائية (الكلاسية عادة) ساكنه « تقرا نفسها » عمليا وتسهم بهذا في ادامة رأي متوطد في الواقع وفي عملية توطيد نظام للقيم المتحجرة في الزمن وتخدم على الرغم من ذلك نموذجا قديما لعالمنا ، نجد ان النصوص الكتابية تتطلب منا ان ننظر الى طبيعة اللغة نفسها وليس من خلالها الى عالم حقيقي مقدر سلفاً . وهي بهذا تربطنا ونحن ماضون في القراءة بفعالية خطرة مثيرة لخلق عالمنا الآن سوية مع المؤلف والنصوص القرائية تفترض مسبقاً وتقوم على البراءة المشار اليها سابقاً وتقرنها بالعلاقة المسلّم بها بين الدال والمدلول التي تعززها تلك الافتراضات قائلة : « هذه هي حقيقة العالم وهكذا سيكون دائما » اما النصوص الكتابية فلا تفترض شيئا ولا تعترف بانتقال ميسور وسهل من الدال الى المدلول . فهي « مفتوحة » لـ « لعب » الشفرات التي نستعملها لتقريرها الدالات تسير في النصوص القرائية وترقص في النصوص الكتابية . و المفارقة اننا نسمي النصوص القرائية (وهي لا تستلزم قراءة حقيقية) نصوصا قابلة للقراءة وتسمى النصوص الكتابية (التي تتطلب قراءة دقيقة) غالباً بالنصوص غير القابلة للقراءة .

وقد وصف بارت التجربة التي تعرضها قراءة النصوص الكتابية في كتابة « متعة النص » (١٩٧٥) . انها تتضمن نوعين من اللغة : المتعة والنشوة (السعادة والابتهاج وحتى اللذة الجنسية) يبدو ان المتعة تتأتى من عملية القراءة المباشرة ، في حين تتأتى النشوة من الشعور بالتحليل او الاعتراض الاين يكون العضو الاكثر حساسية في الجسم حيث تنفرج البدلة ؟ انه التقطع كما

يسميه المحللون النفسيون بحق ، وهو احساس شهواني : تقطع الجلد المتوهج بين قطعتين من الملابس ..... وبتعبير ادبي تكون المتعة ملازمة للنظام اللغوي المكشوف الذي يفرضه النص القرائي (او المقروء) على مادته . اما النشوة في النصوص الكتابية او في لحظات الذروة للنصوص القرائية فتكون عندما ينفصم هذا الانتظام وعندما ، تنفرج البدلة ، وعندما ينهار فجأة الهدف اللغوي المكشوف وبذلك تفور النشوة :

« نص المتعة : النص الذي يحوي الشعور بالنشاط ويمتليء به ويضمن النص الذي يأتي من الحضارة ولا يتخاصم معها انه النص الذي يرتبط بالممارسة المريحة للقراءة . اما نص النشوة فهو النص الذي يفرض حالة ضياع او النص الذي يكدر (ربما الى نقطة الضجر) ويربك قناعات القاريء التاريخية والحضارية والنفسية واتساق اذواقه وقيمه وذكرياته وتضع علاقته باللغة في ازمة . »

ان استجاباتنا الخلاقة الى هذه النصوص او اللحظات الاخيرة هي ما تحيلنا الى كتاب منتشين ونحن نقرأ .

وربما تكون افضل وسيلة لفهم هذه المسائل من خلال النظر في تحليل بارت لطبيعة الشفرات التي تتضمنها القراءة والكتابة ، ولطاقتهما الكامنة للنشوة . ولتحقيق هذا الهدف علينا ان نعود الى أس/زت .

أس/زت هو السجل لتحليل بارت المتبعثر لـ « ساراسين » وهي قصة قرائية قصيرة لزعيم الواقعية الكاتب الفرنسي بلزاك . يهدف بارت الى شرح طبيعة النص الرامزة كلياً ، وكانت طريقته تقسيم القصة (او بكلماته هو تجزئتها على نحو ما يفعل الزلزال البسيط) الى ٥٦١ وحدة قرائية تتنوع كثيرا في اطوالها ثم تحليل هذه الدالات النصية بموجب الشفرات الخمس وكما يلي :

١ ، الشفرة التاويلية

تتألف هذه الشفرة « من كل الوحدات التي وظيفتها التعبير عن سؤال

بطرائق مختلفة واستجابته وتنوع الاحداث العفوية التي تستطيع اما ان تصوغ السؤال او تؤخر جوابه ، وحتى تؤلف لغزاً وتقود الى حله » . هذه هي في الواقع شفرة سرد القصة التي تثير الحكاية بموجبها الاسئلة وتخلق التشويق والغموض قبل حلها وهي مستمرة في مجراها . وهكذا فعنوان قصة بلزاك يعرض مثالاً جيدا للشفرة التأويلية (انها تضطرنا حالا الى ان نسأل من ؟ ماذا ؟) ويمكن ايجاد الشفرة نفسها وهي تعمل في وحدات قرائية مثل « لسوء الحظ ، على اية حال ، فالغموض الذي يلف آل لا نتيز يشكل مصدر قلق دائم ..... » التي ترينا تشفير غموض يريد القاريء بالطبع حلاً له والتي من الواضح ان القصة تعده بها . تتضمن هذه الشفرة عادة نطاقا نحويا ومفردات الخ ، ويمكن تمييزها بشكلها العام وهي عملية تلغيز يصاحبها وعد ضمني بحله لاحقا والكشف عنه : اي اثارة تشويق يتبعه انكشاف .

٢ . شفرة الدالات

هذه شفرة المعاني الضمنية التي تستثمر الاشارات و ومضات المعنى تولدها دالات معينة : فاذا عدنا ثانية الى عنوان قصة « ساراسين » Sarrasine مثلا نلاحظ ان الـ e الاخير في الاسم ، يوحي بالانوثة في هذه الشفرة ـ وهي صفة موجودة في صلب الملابسات الاخيرة للقصة ـ باشارة مفردة بسيطة او ومضة . وتعرض الوحدة القرائية رقم (٤) : « علمنا بقدوم منتصف الليل من ساعة اليسي بوربون » ، ومضة مشفرة تخص المال الحرام اذ ان منطقة فاوبور اسنت او نوريه بوصفها منطقة الاغنياء حديثي الثراء ، تشير مجازا الى باريس في الفترة التي عاد فيها آل بوربون ، وهي مكان اسطوري للثراء المفاجيء ذي المصادر المشكوك فيها : حيث ينتج الذهب الذي لا يعرف مصدره وبشكل شيطاني (التعريف الرمزي للتأمل) تعالج هذه الشفرة الى حد ما يسميه النقد الانكلو ـ امريكي عادة بالثيمات او الموضوعات themes او البنى الثيمية .

٣ . الشفرة الرمزية

هذه شفرة التجميعات او الاشكال المتكررة بانتظام وبصيغ متعددة و وسائل متعددة في النص اذ تولد هذه الوسائل في النهاية الشكل المسيطر في السجادة اي المعاني الخفية . وهكذا فالوحدة القرائيـة (٢) : « كنت غارقـاً في واحدة من احلام اليقظة » تعرض عن طريق الطبيعة المتناقضة او المتضادة لـ حلم / يقظة وهو المثال الاول لما سينمو في نمط مركزي واسع للتضادات التي تولدها القصة بـاستمرار للوصـول في بنائهـا الى القمة حيث يـدخل المفهـوم الجنسي للتضاد (ذكر / انثى) ضمن المعنى الاجمالي للنص . ان النظرة الانكلو ـ امريكية طبعا لاتميز الشفرتين ٢ و ٣ بسهولة.

٤ . الشفرة التخمينية

هذه شفرة الاحداث وهي مشتقة من مفهوم التخمين proairesis : القـدرة العقلية على تحديد نتيجة العمل وهذه الشفرات تشملها ايضا بعض المتتاليات مثل الوحدة القرائية (٢) : « كنت غارقا في واحد من تلك الاحلال احلام اليقظة » اذ ان حالة الاستغراق المنوه عنها : فـ (كنت غارقاً في .....) تتضمن حـدثا مـا سيوصلها الى ـ نهاية ـ اي متتالية لاحقة عبر خطوط الـ ..... « عندما يصادف ان شيئا ما يغير الحالة . » وتفسير بارت بما ان المتتاليات التخمينية ليست مطلقا اكثر من نتيجة لبراعة القراءة اي اننا نـلاحظ هـذه المتتاليـات ونسجلها ونحن نمضي ، مكدسين المعلومات التي تهيؤها لنا الحكاية ولن تكون لهذه المعلومـات عندئذ اية سمة تعريفية سوى الاسم الذي نعطيـه لكل معلومـة مثل متتـاليات (التجوال) ومتتاليات (الاغتيال) . وبما ان أساسها اذن تجريبي اكثر مما هو عقلي فمن غير المفيد ان نمضي في تحليلها ابعد من ذلك .

٥ . الشفرة الحضارية (او الشفرة الاشارية)

تعرض هذه الشفرة نفسها بوصفها صوتا ماثورا جمعياً سلطويا مجهولا ويتكلم عما يهدف الى توطيده بوصفه معرفة او حكمة مقبولة . فالوحدة القرائية (٢) من جديد تحوي مثالا جيدا في عبارة « احد تلك الاحلام احلام اليقظة » التي تشير الى مجموعة معترف بها لما يعده المؤلف « معرفة مشتركة » تتجلى في الوحدة القرائية (٣) : « التي تباغت اكثر الرجال ضحالة وسطحية وسط اشد الجماعات صخبا . » ويتعزز بوضوح افتراض ان « كل واحد يعرف » ما يقصده المؤلف وتكمن وظيفة الشفرة في هذا أي في توثيق الاشكال الحضارية المستقرة والسلطوية باللمح او بالاشارة . وهذه هي اكثر الشفرات اثارة للجدل واضعفها اساسا خاصة عندما يقدم مقولته الاولى الضارة وهي « طبيعي ان كل الشفرات حضارية » وهذه مقولة ستنكر ان صحت على هذه الشفرة اية خصوصية .

وللتمرين الذي اجراه بارت على قصة بلزاك القصيرة في الواقع تاثير تحويل نص قرائي الى نص كتابي . وتنتشر هذه الشفرات بشكل مكثف بصفتها قوى مفككة غالبا ماتعمل كما لاحظنا في الوحدة القرائية نفسها ، وفي الوقت نفسه. والتاثير الكلي هو تحرير النص من خلفيته وسياقه والقيود التي تفرضها على مداه القواعد العرفية للبحث التاريخي والنقد . على اية حال فالبراعة البحت في الطريقة المستعملة تثير شكوكاً معينة ان براعة بارت الفائقة تكمن الى حد ما في تقديمه ببساطة للشفرة الحضارية بصفتها واحدة في حلقة مكونة من خمس شفرات ورافعا بذلك الشفرات الاخرى (التي ستنزل قيمتها لولا ذلك بسهولة الى كونها مجرد « جوانب » لشفرة حضارية عامة) ، الى قوى تتحرك بحرية وتطلق اشارات الهائية او تخريبية فوق ما يبدو ان القصة تريد ان تقوله .

مع ذلك (وهذه بلا شك غاية التمرين) فزعيم الواقعية في الادب الفرنسي لاينجو من النقد العنيف . والواقع فهو ينتهي الى انه ليس واقعيا على الاطلاق .

وحكاياته لاتشف عن اي واقع يكمن وراء النص ، بل ان النص يكشف عن تماثل كبير في طبيعته مع طريقة التحليل التي طبقت عليه : فهـو منجم من الوسائل التشكيلية المخفية و ممر مليء بالمرايا المشوهة ونافذة ذات زجاج ملون يفـرض الوانه واشكاله بدقة على ما قد يلمح من خلاله ان كان هنـاك ما يمكن لمحـه او رؤيته . والواقع فأن معظم مانراه كما يبدو ان بارت يقوله منقوش على الزجاج : اننا ننظر الى مثل هذه النافذة وليس من خلالها . وتعمل هذه النافذة بـوصفها رسالة لا واسطة وشيئا ليس تحت سيطرة المؤلف كلياً .

ان تقويض بارت الاساس لفكرة ان للنص معنى واحداً يزرقه فيه مؤلف واحد يؤلف طبعاً جزءاً من هجوم واسع على اوهام الفردية ذات الاساس السياسي والاقتصادي . فالرؤيا الفردية واختزال العام الى بعد واحد والمفهوم القائل ان الكائنات البشرية كيانات منفصلة (او يجب ان تكون كذلك) وان كلًا من هذه الكيانات محاط مجازيا بهالة لايمكن انتهاكها من الفردية تقبـع ضمنا حقـوقنا الفردية ونفسياتنا الفردية وشخصياتنا الفردية ـ كل هذه حتما حديثة الى حد ما وعصرية نسبياً . ويمكن القول انها نتاج قـوتين متـرابطتـين ـ البروتستـانتية والراسمالية ـ حيث علاقة الفرد الشخصية بالله والتزامه الشخصي بالحصول على النقود والحفاظ عليها ينبعان من حافز واحد .

وتاتي الفكرتان التوامان لفردية المؤلف واصالته من مصدر واحد فبينمـا يميل المؤلفون المعاصرون (اي مؤلفو عصر ما بعد النهضة) اكثر فأكثر الى النظر الى كتاباتهم بصفتها تعبيراً عن فرديتهم وحتى امتدادا لها فان مؤلفي العصور الوسطى لا يفعلون ذلك ولم يكن في الواقع وجود حقيقي لمفهوم التأليف الفردي (وضع اسم المؤلف على الكتاب الذي يكتبه) في القرون الوسـطى حين كـانت الاعمال والقصص والقصائد ترى على الاغلب جزءاً من جهد جماعي لا يعبر عن وجهة نظر فردية (ان العبارة « وجهة نظر » نفسها توحي بموقف فردي لشخص واحد) وانما تعبر عن نظرة جماعية عن نتاج حضارة بشكل عام : ويعرض مفهوم « الانتحال » مثالا مهما ـ غير معـروف عملياً ـ لان ذلك المجتمـع القروسـطي الجماعي لا نستطيع ادراكه ـ اما في المجتمع المعاصر الفرداني الاحادي النظرة

فانه يصبح الصيغة الادبية لجريمة بحق الملكية : نوعاً من السرقة .

بعبارة اخرى ، فان اعتراض بارت على العلاقات الموثوق منهـا والبريئـة ظاهرياً بين الدال والمدلول يصبح في النهايـة اعتراضـا على النـظام الاجتماعي البرجوازي الفرداني الذي يقف على هذه الامور اليقينية التي تكون واقعها على ذلك الاساس والتي تجد نفسها تبعا لذلك ـ سياسيا واقتصاديا ـ ملزمة بصيانة هذا الواقع وتعزيزه . وتصبح المؤسسة الادبية لمثـل هذا النـظام الاجتماعي ـ ونقاده ـ والمادة الخام لها ـ نصوصه ـ اداة اساسية في هذه العملية (ويمكن لتأسيس (او توطيد) رؤية معينة للواقع من خلال تاسيس سلسلة معينة من النصوص الكلاسية وتفسيرات ملائمة لها في نظام ثقافي يتفاعل مع كل اعضاء المجتمع ان يعمل بوضوح قوة تطبيع كامنـة) . انها القـوة التي يهدف ls/zالى تقويضها بأن يبين اولا ان النص (ومثله النصوص الواقعية كلهـا) لايعرض صورة صادقة لعالم حقيقي ثابت ، وثانياً ان قراءة لها ممكنة وتستطيع ايضا ان تمزق الحجاب وان تكشف في العلاقة بين الدال والمدلول ميثاق غير بريء (لها كان مسنودا سياسيا) وان تقدم لنا احساسا بأن الواقـع يبقى بشكل خـالص لنا نستطيع ان نصنعه ونعيد صنعه كما نحب . ان البهجة النابعة من ذلك خلاقة بطبيعتها ... وربما تكون لفظة متعة qouissanceانسب لها .

وقد اسند بارت مؤخرا الى الحضارة اليابانية حالة نموذجية لطريقة الحياة يكـون فيها للدالات وضعـا اعلى من وضـع المدلولات . وكتـابه « امبـراطورية العلامات ١٩٧٠ » (١٩٧٠) يستحسن غياب الواقع الداخلي الاثمن من العلامة الخارجية التي تمثلها في تلك الحضارة لأنها تحرر اعضاءها من ازدواجية رابطة الدال ـ المدلول الغربية . غير ان للغرب ، كما يجب ان يقال صيغته في المتعة . وسبق ان لاحظنا الترابط بين مفهوم شتراوس عن فعاليات المؤلفـة المتوحشـة وطريقة العمل لموسيقار الجـاز . ويمكن القول ان الدور الذي يسنـده بارت الى الناقد ـ يضعه في مستوى موسيقي الجاز ، بصفته فناناً ينبع فنه من مادة محددة اودالات محددة (نص او سلسلة انغام) والذي مع ذلك يخلق من هذه مدلولات جديدة وواقعا جديداً غير محدد يفوق الاصل ابداعاً وجمالاً . كما يمكن القول ان هذا الفن ـ فن الدالات لا المدلولات هو فن معاصر سواء عرضت طبيعته المعاصرة

نفسها في المتعة او الجاز(تاركين جانبـا مسألة الربـط الفلسفي او الدلالي بين اللفظتين) . انها اضافة الى هذا لفظة ثورية حقاً ويمكن تسويغ تطبيقها على الـ اس/زت .

لقد لاحظنا ان الاهتمام بالدالات على مستوى دلالي يشكل سمة جوهرية في عمل غريماس الذي يرى العلاقة بين الدال والمدلول على المدى البعيد ارتدادية كليا بطبيعتها . فالعلاقة نفسها هي التي تولد المعنى ، وليس أي عالم حقيقي خلفها تشير اليه . يقول غريماس :

« وهكذا فالتدليل لاشيء سوى هذا التحول من مستوى في اللغة الى اخر ومن لغة الى اخرى وما المعنى الا امكانية هذا التحويل الشفري . »

ان المفهوم القائل ان المعنى يظهر من تفاعل العلامـات وان العالم الذي نعيش فيه ليس عالم حقائق بل عالم علامات عن الحقائق التي نشفـرها ونحـل شفرتها بصورة مستمرة من نـظام الى آخر يشكـل طبعاً مـوضوعـاً رئيساً للـ أس/زت . انه ينبع من اهتمامات بارت المبكرة بـانتشار التشفـير في كل امـور الانسان (كالطعام والملبس) وبدوره بصفته الفعالية البشرية المتميزة . اننـا نعيش كما يستنتج بارت في عالم ليست له سياقات خالصة او بريئة يعرضها لنا : انه عالم علامات عن وليس عالم خبرة في . وبالتالي فان ميل البنيوية النهائي يجب ان يكون باتجاه علم ملائم لتحليل مثل هذا العالم .

٤ - علم الاشارات

« من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة الاشارات في المجتمع ، وسيكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وبالنتيجة جزءاً من علم النفس العام سأسميه سميولوجي Semiolojy أي علم الاشارة[١] (وهي لفظة مشتقة من اللفظة الاغريقية لـ Semeion بمعنى إشارة او علامة) . سيبين هذا العلم ما الذي يكوّن العلامات واية قوانين تتحكم بها . وبما ان هذا العلم غير موجود لحد الآن لايستطيع احد ان يقول ماذا سيكون عليه الاّ ان له الحق في الوجود ، وقد حجز له مكان مسبقا . واللسانيات ليست الاّ جزءاً من العلم العام للاشارات وبالامكان تطبيق القوانين التي يكتشفها علم الاشارة على اللسانيات وستحدد اللسانيات منطقة واضحة المعالم ضمن كتلة الحقائق الانثروبولوجية . »[٢]

فرديناند دي سوسير

« اعتقد اني بينت ان المنطق بمفهومه العام ، هو إسم آخر لعلم الاشارة Semiotic المبدأ شبه الضروري او الشكلي للعلامات . واعني عندما اصف هذا المبدأ شبه الضروري او الشكلي اننا نلاحظ خواص مثل هذه العلامات كما نعرفها وعن طريق هذه الملاحظة وبعملية لا اعارض بتسميتها بالتجريد ، ننقاد الى اقوال عرضة للخطأ بالتأكيد وهي بهذا غير ضرورية ابدا بخصوص ما يجب ان تكون عليه خواص كل العلامات التي يستخدمها الفكر العلمي اي الفكر القادر على التعلم بالتجربة . »

سي أس بيرس

لقد تبلور مفهوم علم الاشارات بشكل مستقل وبشكل متزامن تقريبا عند العلماء على جانبي الاطلسي (مثل ما لاحظناه في عدد من المفاهيم اللسانية) وبذلك اصبح من اثمر المفاهيم النابعة من الفكرة البنيوية العامة للخمسينات والستينات ومن غير اليسير التمييز بينهما وتستعمل كلتا اللفظتين Semlotics و Semiolojy للاشارة الى هذا العلم . والفرق الوحيد بين هـاتين اللفـظتين ان Semiolojy مفضلة عنـد الاوربيين تقديرا لصياغة سوسير لهذه اللفظة بينما يبدو ان الناطقين بالانكليزية يميلون الى تفضيل Semlotics احتراما للعالم الامريكي بيرس وحقل علم الاشارة طبعا واسع جدا يمتد من دراسة السلوك الاتصالي للحيوانات الى تحليل الانظمة الترميزية كنظام الاتصال البدني البشري (الاشارات في التعبـير عن الفكرة) والعلامات الشمية (شفرة العطور) والنظرية الجمالية وعلم البلاغة . وعموما فان حدودها (ان كانت لها حدود) مشتركة مع البنيوية : ذلك ان اهتمامـات الحقلين ليست منفصلة جوهريا . وعلى المدى البعيد يتوجب ضم كلا الحقلين في حقل ثالث يجمعهما ونسميه ببساطة : (الاتصال) في مثل هذا السياق ، تظهر البنيوية نفسها بصفتها طريقة للتحليل تربط حقـول اللسانيـات وعلم الاجناس والعلامتية . بهذا سأحاول،فقط التعريف الموجز هنا لعلم الاشارة قبل ان احصر النقاش في بعض تطبيقاتها لدارس الأدب .

لقد قلنا سابقاً انه في المجتمعات الانسانية تلعب اللغة بوضوح دوراً كبيراً وانها تعدّ الوسيلة الاتصالية المهيمنة غير انه من الواضح ايضـاً ان الكائنـات البشرية تتصل بوسائل لا لفظية ـ وبطرائق يمكن بالنتيجة اما ان تكون لالغوية (على الرغم من ان صيغة اللغة تبقى تكوينية ومسيطرة) او ان يكون لها تأثير « توسيع » مفهومنا عن اللغة حتى يشمل الحقول اللا لفظية . والواقع فمثل هذا التوسع هو بالضبط الحصيلة العظمى لعلم الاشارة . تقول جوليا كرستيفا : « ان ما اكتشفته العلامتية هو ان القانون الذي يتحكم او ان شئنا ، فالتحديد الرئيس الذي يؤثر في اية ممارسة اجتماعية ، يكمن في حقيقة انه يرمز ، أي انه يستخدم

مثل اللغة . » بعبارة اخرى ، لا احد يتكلم فقط . فكل حدث كلامي يشمل نقل الرسائل خلال « لغات » الاشارة البدنية والوقفة والملبس وتصفيفة الشعر والعطر والنبر والسياق الاجتماعي ، الخ ، من فوق ومن تحت وحتى عبر الاهداف المتقاطعة مع ما تقوله الكلمات فعلاً . وحتى عندما لا نتحدث مع احد ولا يتحدث احد معنا ، تزدحم فينا الرسائل من « لغات » اخرى مثل بوق السيارات ووميض الاضواء وقيود القوانين ولوحات الاعلانات والروائح الجاذبة او المنفّرة والاذواق المبهجة او المقززة ، وحتى « الشعور » بالاشياء ينقل لنا بانتظام شيئا ذا معنى . وتوحي لنا مثل هذه الحالة ان دور الانسان في العالم هو دور اتصالي بالدرجة الاولى . فالانسان كما يقول غريماس متسلم ومرسل للرسائل : انه يجمع وينشر المعلومات . وبتعبير سابير ، فكل نموذج حضاري وكل فعل من افعال السلوك الاجتماعي يتضمن صراحة او ضمنا معنى الاتصال .

يقترح رومان جاكوبسن منهجاً لهذه المجموعة من الانظمة الاشارية يبدأ بالنظر في بعض المباديء العامة :

« تتألف كل رسالة من علامات لهذا يتعامل علم العلامات الذي تؤسس بنية كل العلامات اياً تكن ، ومع خصائص استخدامها في الرسائل ، كذلك مع خصوصيات الانظمة الاشارية المتعددة والرسائل المتنوعة التي تستعمل تلك الانواع المختلفة للعلامات . »

ويستمر جاكوبسن فيقول ان دراسة الأنظمة الاشارية تنبع من ادراك اولي قديم جداً بأن للعلامة جانبين : جانباً يمكن ادراكه حالاً وجانباً يمكن الاستدلال عليه وفهمه . ولا يختلف هذا جوهريا عن التمييز بين الدال والمدلول المدوّن عند سوسير : فكلاً العنصرين يعملان جانبين للوحدة غير القابلة للانفصام في العلامة وتصبح العلاقات المتنوعة الممكنة بينها الأساس للبنى الاشارية .

والواقع ، فقد اقترح الفيلسوف الامريكي مؤسس العلامتية سي أس بيرس (١٨٣٩ ـ ١٩١٤) تصنيفاً معقداً للعلامات بموجب العلاقة المختلفة التي تظهرها كل علامة بين هذين الجانبين او بين الدال والمدلول . وباقتراحه هذا ،

يذهب بيرس الى انه لا يواجه شيئا اقل من اسس المنطق نفسه . فمن جهة نظر بيرس يوجد المنطق مستقلا عن كل من التفكير والحقيقة . وليست مبادؤه الاساسية بدهيات بل « تعريفات واقسام » . وتنبع هذه في النهاية من طبيعة العلامات و وظائفها . ونتيجة لذلك يمكن النظر الى المنطق بصفته « علم القوانين الضرورية العامة للعلامات » . فالمنطق علم العلامات .

العلامة او التمثيلة repre sentamen شيء يمثل لشخص ما رمزاً لشيء معين بخصوص معين او بالنسبة الى قدرة معينة . انها أي شيء محدد يصف شيئا ما (المفسِّر) ليشير الى موضوع ما تشير اليه العلامة نفسها (الموضوع) بهذا تمثل العلامة شيئا (موضوعها) . انها ترمز الى شيء ما لشخص ما (مفسِّرها) ، واخيرا هي ترمز الى شيء ما لشخص ما من ناحية معينة (تسمى هذه الناحية خلفيتها او اساسها) . ويمكن ملاحظة ان هذه المصطلحات (التمثيلة والموضوع و المفسِّر والخلفية) تشير الى الوسائل التي تؤدي بها العلامة وظيفتها الرمزية وتحدد العلاقة بينها الطبيعة الدقيقة للعملية الاشارية .

يرى بيرس ان العلاقة تتضمن عادة العناصر الثلاثة : المثيلة او العلامة ثلاثة انواع من البنى الثلاثية التقسيم التي يدرك العنصر الرابع المفسِّر بموجبها .

وهذه الانواع هي :

أ . العلاقات الثلاثية للمقارنة ، او الاحتمالات المنطقية المبنية على نوع العلامة انها الخاصية ـ العلامة او الخاصّيعَلامة Aualisijn أي الخاصية التي تؤدي دور العلامة عندما تكون مجسَّدة، والمفردة ـ العلامة او المفرديعلامة Sinsign وهي شيء حقيقي او حدث فعلي يؤدي بشكل مفرد دور العلامة (كما هو مبين بالبادىء « مفرد يـ ») . وتشريع ـ علامة او تشريعلامة ، وهي القانون الذي يقوم بدور العلامة (لا بصيغة شيء مفرد بل كالعمل التجريدي لمجموعة قوانين او مباديء ! فالقواعد تعمل بوصفها تشريعلامة متكررة في اللغة) .

ب . العلاقات الثلاثية للاداء ، وهذه تتضمن كيانات فعلية في العالم الحقيقي ، مبنية على خلفية او اساس ما . وهذه هي التمثال او الايقون Lcon ، شيء يؤدي

وظيفة العلامة بوساطة سماتها التي تشبه الموضوع الذي ترمز اليه . والمؤشر Index الشيء الذي يقوم بوظيفة العلامة بوساطة نوع ما من الربط الواقعي او الذي يؤدي دور العلامة عبر قانون ما للربط العرفي او المألوف بينه وبين الموضوع .

جـ . العلاقات الثلاثية للفكرة المبنية على نوع الموضوع . وهذه هي العلامة التي تؤشر الاحتمال المفهوم لموضوع ما بالنسبة للمفسِّر ، ان كانت له الفرصة لتنشيطه او استحضاره والعلامة التي توصل المعلومات عن الموضوع مقارنة بالعلامة التي يمكن ان تشتق منها المعلومات والبرهان العلامة التي لا يكون موضوعها في النهاية شيئا مفردا بل قانوناً .

ويستمر بيرس ليقترح تجميعات ممكنة متعددة للانماط التسعة للعلامة الموصوفة في اعلاه ، بحيث تنتج عن هذه التجميعات عشر طبقات للعلامة فمثلاً التشريعلامة الرمز (القضية) والمفرديعلامة المؤشرية (صرخة مفاجئة) والمفرديعلامة المؤشرية (التقلب) وهكذا . وبالتالي تسمح التجميعات بين الطبقات العشر الرئيسة للعلامات بتكوين ست وستين طبقة اكبر للعلامات وتكتسب مجموعات متعددة لهذه اهمية كبرى في تحليل بيرس وتنظيمه للمنطق ....

وواضح ان تعقيد نظام بيرس ينبع من حقيقة انه في حالة توفير نقطة انطلاق فان اي شيء يمكن عزله ثم ربطه بشيء آخر وتفسيره اي يمكن ان يعمل بصفته علامة . يعني هذا ان من اهم الحقول التي سينفع فيها هذا المفهوم للعلامات هو نظرية المعرفة : تحليل عملية المعرفة نفسها وكيف تصبح المعرفة ممكنة ومن اجل البساطة بحد ذاتها ولمركزيتها في خبرتنا بالعالم الواقعي فقد مال معظم مفسري بيرس الى توجيه اهتمامهم نحو تطبيقات نظرياته في هذا الحقل . وطبقاً الى بيرس ينبع اطار وجود المعرفة من تأكيد القضايا عبر الثلاثي الثاني للعلامات : التمثال و المؤشر والرمز . بهذا تتطلب اهميتها منا ان نلقي نظرة ادق عليها .

ففي التمثال تعرض العلاقة بين العلامة والشيء ، او بين الدّال والمدلول ، « تجمعاً بحالة معينة » على حد تعبير بيرس : تماثلاً او تطابقاً للشبه تعرضها العلامة ليقرّ بها المتسلم . وهكذا فللشكل او الرسم علاقة « تمثالية » مع

موضوعها بمقدار ماهي تشبهه انها الدال على مدلول موضوعها بالصيغة « التمثالية » .

وفي المؤشر تكون العلاقة ملموسة و واقعية ، ومن النوع التعاقبي العرضي عادة . المؤشر الاساس فيها هو الدال الذي يكون علاقته بالمدلول « مؤشرية » في صيغتها . فالقرع على الباب مؤشر لحضور شخص ما ، وصوت بوق السيارة علامة حضور السيارة بالصيغة ذاتها . والدخان مؤشر للنار وديك الريح مؤشر لاتجاهها .

وفي « الرمز » تكون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية : انها تتطلب الحضور الفاعل لمفسر لعمل الربط الدال . ويمكننا بالطبع ، احتذاء بسوسير ان نقول ان الظهور النظامي الاكبر للعلامات بهذه الصيغة يرد في اللغة . فبينما يمكن لاصبعي المؤشر او لملاحظتي لورقة نبات ان تكون مؤشرا لشجرة ، وبينما تكوّن الصورة التي ارسمها لشجرة او الشكل البياني لها « تمثالاً » للشجرة فان تفوهي لكلمة « شجرة » هو رمز لها لانه ليست هناك سمة « شجرية » متأصلة ضرورية في الدال : تبقى علاقتها بالشجرة الفعلية عفوية اساسا (او منسوبة اليها ، كما يقول بيرس) تؤازرها فقط بنية اللغة التي ترد فيها والتي يفهمها مفسرها وليس بالاشارة الى اي حقل للخبرة خلف ذلك .

من المهم ان نلاحظ هنا ان « الثلاثي » لا يتضمن انواعا للعلامة يمنع بعضها بعضاً ، بل يتضمن ثلاث صيغ للعلاقة بين العلامة والشيء او بين الدال والمدلول ، تتعايش بشكل تسلسل هرمي تكون لاحدهما فيه حتماً الهيمنة على الآخر . وكما يلاحظ جاكوبسن ، يمكن ان تكون لدينا تماثيل رمزية ، ورموز تمثالية الخ . وستعتمد في النهاية طبيعة الصيغة المهيمنة للعلامة على سياقها (فبوق السيارة قد يستعمل في فلم ليشير الى خلاص او امان وليس الى خطر او مأساة ، الخ) . وهكذا ، يمكن لاشارات المرور بموجب نظرية المعرفة ان تجمع المؤشر (تشير الى حالة وتدعو الى عمل فوري ذي علاقة عرضية) والرمز (الاحمر في مجتمعنا يرمز الى الخطر او الوقوف ، بينما يرمز الاخضر الى العكس . وهذه

الالوان المترابطة عشـوائيا متضـادة ثنائيـا في نظام اشـارات المرور بـوصـفها رموزاً) .

ويخبرنا تحليل بيرس بالكثير عن انواع العلامات الموجودة وعن الطرائق التي تعمل بموجبها ، وعن نوع العمليات التي تتحكم باستخدامنا لهـا . وتبين الاهمية العظمى لنظرياته واتساع حلقة كتاباته في الموضوع انه يتوجب الاقرار باصالة اسهامه في نظرية العلامات . ويبدو ان موجة الاهتمام الحديثة المتزايدة ستعترف بالنهاية بمركزه الحقيقي .

وفي الوقت نفسه تسمع اصوات اخرى كثيرة وفي غياب نظرية مقبولة عموما للعلامتية فقد نتوصل الآن الى نظرة نافعة ابعد بالعودة من امريكا الى اوربا ، ومن احد المؤسسين للعلامتية الى آخر : الى نموذج الاتصال اللغـوي الذي اقترحـه سوسير .

من اقوى المفسرين لسوسير فيما يتعلق بعلم الاشارة هو رولاند بارت . وفي مقالته « الاسطورة اليوم » يذهب الى ان أي تحليل اشاري يجب ان يفترض علاقة بين الدال والمدلول ، وهي ليست علاقة تساوٍ بل علاقة تكـافؤ . ومـا نلمسه في العلامة ليس الانتظام المتسلسل حيث تقود لفظة الى اخرى بل التوافق الذي يربط بينهما . وبخصوص اللغة فهذه العلاقة البنيوية (كما سميتها في اعـلاه) بين الصورة الصوتية (الدال) والمفهوم (المدلول) تكوّن ما يسميه سوسير يرى بارت ان الحصيلة الترابطية بين الدال والمدلول تكوّن ببساطة العلامة .

ومثاله باقة ورد . اذ يمكن ان تستعمل لترمز الى العاطفة . وعندما تفعل ذلك ، فباقة الورد هي الدال ، والعاطفة المدلول . وتنتج العلاقة بين الاثنين (اي الحصيلة الترابطية) اللفظة الثالثة باقة الورد بوصفها علامة . وبوصفها علامة من المهم ان نفهم ان باقة الورد شيء مختلف تماماً عن باقة الورد بوصفها دالاً : أي بوصفها كياناً زراعياً . وتكون باقة الورد بوصفها دالاً ؛ خالية وبوصفها علامة ملأى . وما ملأها (بالتدليل) هو الجمع بين هدفي (انا) وطبيعة التقليدية في المجتمـع والقنوات التي تعـرض عليّ سلسلة من الوسـائل المـلائمة للغـرض ،

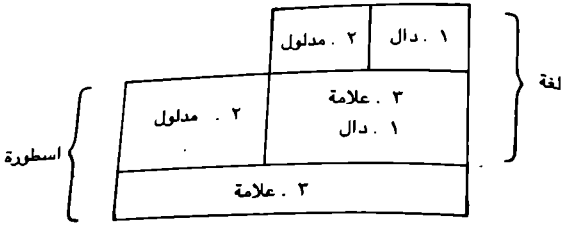
فالسلسلة واسعة لكنها ذات صيغة تقليدية . وبهذا فهي محدودة ، وتعرض ايضاً نظاماً معقداً لطرائق الترميز :

« خذ حصاة سوداء : بوسعي ان اجعلها ترمز بطرائق مختلفة انها مجرد دال لكني اذا ازنها بمدلول محدد (حكم بالموت لا ، بصوت مجهول) فستصبح علامة . »

على كل حال ، فعملية التدليل لا تنتهي هنـاك . ويستمر بـارت لدراسة الطرائق التي يمكن للاسطورة ان ترمز بها في المجتمع (ولا يعني بـ « اسطورة » كما راينا في اعلاه ، علم الاساطير التقليدي ، بقدر ما يعني النظام المعقد للصور الذهنية والمعتقدات التي يكوّنها مجتمع ما لكي يسند ويوثق شعوره بوجوده هو : اي نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه) .

وفي حالة الاسطورة وكما يرى بارت ، نجد ثانية العملية الثلاثية الترميزية الموصوفة في اعلاه : الدال والمدلول ونتاجهما العلامة . على اية حال فللاسطورة خصوصية في انها تعمل دائما كنظام اشاري من نمط ثانٍ ، مركب عـلى اساس سلسلة اشارية موجودة قبلها . وما لها وضع العلامة (الحصيلة الترابطية بين الدال والمدلول) في النظام الاول تصبح مجرد دال في النمط الثاني . وهكـذا ، فحيث تهيء اللغة نموذجاً لما قد نسميه بالتدليل الرئيس (في حالة باقة الورد مثلا) فنموذج التدليل الثانوي (او الاسطوري) اكثر تعقيداً يقول بارت :

« يحدث كل شيء كما لو ان الاسطورة نقلت النظام الشكلي للتدليلات الاولى الى جوانب فرعية . وبما ان هذا النقل الجانبي جوهـري في تحليل الاسـطورة سأمثلة بهذه الطريقة . ويفهم منها طبعا ان الشكل المكاني الذي اتخذه النموذج هنا هو شكل مجازي . »



بعبارة اخرى تعمل الاسطورة بأخذ علامة مستقرة وثابتة سلفاً (علامة مليئة بالتدليل) وبتجريدها (من دلالتها) حتى تصبح دالاً خالياً . وهذا هو واحد من افضل امثلة بارت المعروفة :

« انا في محل حلاق ، وتعرض عليّ نسخة من مجلة باري ماتش . على الغلاف زنجي شاب بزي فرنسي يؤدي التحية ، وعيناه مرتفعتان ربما تحملقان بعلم ذي ثلاثة الوان كل هذا هو « معنى » الصورة لكني ارى جيدا بسذاجة او بدونها ماترمز اليه بالنسبة لي : ان فرنسا امبراطورية عظيمة وكل ابنائها بدون اي تمييز عرقي يخدمون بأيمان تحت علمها وليس هناك جواب افضل للمنتقصين من الامبراطورية المزعومة من الحماس الذي يبديه هذا الزنجي في خدمة مضطهديه المزعومين . اني اذن اواجه ثانية بنظام اشاري اعظم : هناك دال ومشكل نفسه بنظام سابق (جندي اسود يؤدي التحية الفرنسية) وهناك مدلول (انه هنا الخلط المقصود للفرنسة والعسكرة) . اخيرا هناك حضور المدلول عبر الدال . »

ويستمر بارت ليقترح أن هذه اللفظة الثالثة في الاسطورة (التي نسميها في اللغة بالعلامة) يجب ان تدعى بالتدليل وانه يجب ان نسمي اللفظة الاولى (الدال) بالشكل واللفظة الثانية (المدلول) بالمفهوم . وهكذا فبينما تولد علاقة الدال بالمدلول في النمط الاول للتدليل اي في اللغة العلامة ، ففي النمط الثاني للتدليل اي في الاسطورة يتولد التدليل من علاقة الشكل (العلامة في النمط الاول) بالمفهوم .

ومع التدليل ، واجهنا طبعاً مولداً للمعنى قويا جدا بسبب تبطنه في مستوى يهيمن عليه انطباع ان ما يسود هو واقع طبيعي لاننا غير مؤهلين عادة لادراك العملية التي تم بها ذلك وتحليل بارت العلاميات في التحرك عبر سوسير الى هذا المستوى يبدا بأخذنا خلف المشاهد كما لو كانت ضمن تحليلنا نحن للعالم .

ويمكن رؤية الفائدة من هذه الملاحظة عندما يطبقها بارت في عمليات التدليل التي نسميها عادة المعنى الاشاري او الدلالي والمعنى الايحائي . يعني عادة بالمعنى الاشاري استعمال اللغة لتعني ما تقوله ، والمقصود بالمعنى الايحائي استعمال اللغة لتعني شيئا آخر غير ما يقال . وطبيعي فالمعنى الايحائي سمة اساسية في الاستعمال الادبي او الجمالي للغة . وفي راي بارت يمثل المعنى الايحائي نوعا من الانتقال من المعنى الدلالي او الاشاري كالذي تمثله الاسطورة في تكييفها للتدليل الاعتيادي . وهكذا فالمعنى الايحائي يتم عندما تصبح العلامة المتكوّنة من العلاقة بين الدال والمدلول السابقة ، دالاً لمدلول أبعد . يقول بارت :

« بهذا يكون النظام الاول مستوى المعنى الاشاري والنظام الثاني ... مستوى المعنى الايحائي . سنقول اذن ان نظام المعنى الايحائي نظام يتكون مستوى تعبيره (اي الدال) من نظام ترميزي : ستتألف الحالات العامة للمعنى الايحائي طبعاً من الانظمة المعقدة التي تؤلف اللغة النظام الاول فيها (هذه هي الحالة في الادب مثلاً)

وباختصار تتألف دالات المعنى الايحائي من العلامات (أي الدالات مرتبطة بالمدلولات) لنظام المعنى الاشاري . وهذا مايجعل الايحاء والادب بشكل عام احد اعداد النمط الثاني للانظمة الترميزية التي نفرضها عادة على نظام اللغة بنمطه الاول .

هناك ايضا الحالة المعاكسة التي تصبح فيها علامة علاقة دال ـ مدلول سابقة مدلولاً لعلاقة ابعد . في هذه الحالة يصبح نظام التسلسل الثاني لغة شارحة (ما بعد اللغة) Metalanguage . وهذه حالة العلامتية نفسها . انها تتصرف بوصفها لغة شارحة بالنسبة للعلامات التي تدرسها .

وتظهر الكائنات البشرية من أي تفسير للبنى الاشارية بوصفها منتجة متواصلة الّا انها مشوشة للعلامات . كما تشير اعمال ليفي شتراوس وآخرين ، فأن أي جانب من النشاط الانساني ينطوي على امكانية ان يؤدي دور العلامة او يصبح هو علامة . كل ما علينا هو تنشيطها على وفق شيء مثل العمليات المذكورة في اعلاه وكما يقول امبرتو ايكو ، فالعلامة اي شيء يمكن ان يؤخذ بديلاً لشيء آخر . وبالنتيجة لاشيء في العالم الانساني يمكن ان يكون نفعيا فقط وحتى ابسط الابنية تنظم المساحات بطرائق مختلفة وهي بعملها هذا ترمز او تصدر رسالة من نوع ما حول اولويات المجتمع وافتراضاته المسبقة بخصوص الطبيعة البشرية والسياسة والاقتصاد ، فوق اهتمامه الظاهري بتهيئة المأوى والتسلية والعناية الطبية او اي شيء آخر . وبوسع كل الحواس الخمس ، الشم واللمس والذوق والسمع والنظر ان تعمل في عملية العلاميمات : اي تعمل بوصفها منتجة للاشارات او متسلمة لها . واستعمالات العطور ونسيج القماش في الملبس متنوعة كذلك الطرائق التي تشير بها الاذواق المتعلقة بالطبخ الى حالة ما او مكان ما او هوية معنية او طعم اجنبي معين ، اضافة الى هذا فكل من هذه الحواس تتجاوب - بالتناسق مع الحواس الاخرى - مع نظام اشاري مصمم لاستثمارها بتسلسلات هرمية مختلفة . من الممكن ان نتصور « نظاماً لغوياً » للطبخ تكون فيه كل طبخة حدثا كلاميا وتكون فيه حاسة الذوق اكثر الحواس استثمارا على الرغم من ان لحاستي النظر والشم دورهما ايضا وبالمثل هناك بلا شك « نظام لغوي » للعطر وللازياء وللكتابة عن الازياء بشكل عام ، كما يفصّل بارت ذلك (ببعض التعقيدات في كتابه الموسوم « نظام الصيغة ») . مع ذلك وكما يقول جاكوبسن فمن الواضح ان اكثر الانظمة الاشارية اجتماعية وعددا واهمية هي الانظمة المبنية على البصر والسمع .

تختلف الاشارات السمعية في شكلها عن الاشارات البصرية . فالاولى تستخدم الزمان وليس الفضاء عاملاً بنيوياً رئيسا . اما الثانية فتستخدم الفضاء اكثر مما تستخدم الزمان . والاشارات السمعية « الزمانية » تميل الى ان تكون رمزية بطبيعتها بينما تميل الاشارات البصرية المكانية الى ان تكون ايقونية او

تمثالية في طبيعتها . و تنتج الاشارات السمعية بالجهد والاتقان المناسبين وبلغة الفن الصيغ الرئيسة للغة المنطوقة والموسيقى . اما الاشارات البصرية والمكانية فتنتج الاشكال الفنية للرسم والنحت وفن العمارة الخ . وهناك طبعاً خلف هذه التعميمات العريضة ، صيغ فنية تجمع الاثنين مثل : الدراما والاوبرا (المسرحية الموسيقية) والفلم والتلفزيون ، الخ .

ويمكن انتاج الاشارات عضويا بوساطة الجسم او آليا بوساطة التوسيع التقني للجسم . واللغة نظام اشاري عضوي خالص فكل جانب منها يقوم على الرمز وهي تنتج كليا بوساطة الجسم . وعندما يؤدي « توسيع » الجسم الذي نسميه بالواسطة الى هيمنة عامل عضوي على العوامل الاخرى (للهاتف هذا التاثير في الصوت وللفلم الصامت التاثير ذاته على الاشارات الجسمية) ، فانه سيؤثر حتما في طبيعة الخطاب اي ان الواسطة ستؤثر في الرسالة . وعندما يأخذ هذا شكلا متطرفا سنجد انفسنا لا بمواجهة واسطة تقوم فقط بنقل رسالة مرزومة سلفاً بل نجد انفسنا امام نظام اشاري ذاتي ذي حياة خاصة به - أي ذي رسائل .

ومن اهم الامثلة لهذه العملية هو النظام الكتابي للغة . فعلى الرغم من اننا معتادون من خلال الخبرة الطويلة على نظامنا الكتابي ، فهو بالتأكيد ليس مجرد نظام يسجل لغتنا . يقول جاكوبسن :

« تميل اللغة المكتوبة الى تطوير خواصها البنيوية المميزة لها الى الحد الذي يجعل تاريخ الصيغتين اللغويتين الرئيستين الكلام والكتابة غنيا بالتوتر اللهجي وبتوالي التنافر والجذب المشتركين . »

بهذا فعندما نطرح السؤال : ماذا تستطيع علم الاشارة ان يسهم به في دراسة الادب ؟ تصبح الخواص البنيوية المميزة للكتابة مهمة بكل وضوح اذ انها تشكل علامتيا جزءاً واسعا مما توصله اية قطعة كتابية . فالكتابة بعد كل هذا تجمع نوعين من الاشارة . اللغة ، وهي اعتياديا سمعية الطابع تصبح بصرية عندما تكتب او تأخذ شكلا مطبوعا فالى جانب التزام الاشارة السمعية بالوقت

بوصفه عاملها البنيوي نضيف اذن (وبمعنى ما تكون العملية عمليـة اختزال ايضا) التزام الاشارة البصرية بالفضاء . وهكذا تفرض الكتابة على اللغة طابعا خطيا مستقيما وسمة تتابعية ووجودا ماديا في الفضاء لا يمكله الكلام . اضافة الى هذا وكما لاحظنا فالاشارات الزمـانية الصـوتية تميـل الى ان تكون (بكلمـات بيرس) رمزية بطبيعتها بينما تميل الاشارات المكـانية البصـرية الى ان تكـون تمثالية بطبيعتها . وعلى هذا فان كلا النوعين الاشـاريين مـوجودان في الكتـابة وقادران على التدليل . وهكذا يفرز النـوعان المتميـزان للغة في شكلهـا الكتابي ، الشعر والنثر ، رسائل تمثالية عن طبيعتهما من خلال الوسائل البصرية للطباعة فوق (او تحت) الرسائل الرمزية لمضمونهمـا . فالقصيـدة موضـوعة بشكـل مختلف عن قطعة نثر : والرواية تظهر رواية وليست كتابا مقررا وبوسع الكاتب ان يختار تكثيف هذه الرسالة التمثالية او تخفيفها بالمقارنة مع الرسالة الرمزية التي يفرزها مضمون الكتابة اعتمادا على طبيعة الرسالة الكلية .

فكاتب الرواية البوليسية مثلا يهتم عادة بالمضمون بالدرجة الاولى وستكون اية رسالة تمثالية خلف رسالة « هذه رسالة بوليسية » عائقا من الجهة الاخرى قد يتمنى روائي مثل جويس ان يرفع المستوى التمثالي للرسالة الكلية لغرض خلق التوتر والسخرية والتعليق الاجتماعي ، الخ . لهذا ففي هذه القطعة من يولسيس تتغير فجاة الرسالة التمثالية « هذه رسالة » :

Oyster eyes . Never mind . Be sorry after Perhaps when it dawns on

him . Get the pull over him that way .

Thank you . How grand we are this morning .

IN THE HEART OF THE HIBERNIAN

METROPOLIS

BEFORE NELSONS PILLAR TRAMS

SLOWED SHUNTED CHANGED trolley started for Blackrock Kings-

town and Dalkey Clonskea Rath gar and Terenure ..

.THE WEARER OF THE CROWN

Under the porch of the general post office shoeblacks called

and polished ..

عيون المحار ، لا بأس . سوف يأسف ربما بعد ان

تتضح له . اسحبه بذلك الاتجاه . شكراً . ما اعظمنا هذا

الصباح .

في قلب العاصمة الايرلندية

قبل ان يبطيء قطار نلسن ويغير خطه ابدل عربته ، وبدأ

رحلتـه الى بلاك روك وكنكـز تاون و دالكي وكلونسكي و

راثكار وترنحر ......

مرتدي التاج

وتحت شرفة البريد ينادي صباغو الأحذية ويلمّعون ...

ـ وتصبح الرسالة التمثالية : « هذه جريدة »

وبالمثل ، فالقطعة التالية من رواية « خـلال » لكرستـين بروكـروز THRU تستخدم درجة عالية من الاتصال التمثالي :

unless the mirror is moved to the

sudden isolation

of seeing nothing whatever in the

rear

of

the

mind

and

no

narrator at all though this is only a manner speaking since the

text has somehow come into existence but with varying degrees
of presence either bent or gazing into diasynchronic space or
at the chain of phonic signifiers
like Ali Nourennin the beardless
Marx who takes no notes and stares
with riveting eyes that break the
chain asunder with a listening look

مالم تحْرك المرآة الى العزل المفاجيء لعدم رؤية أي شيء
مهما يكن خلف العقل ولا قاص اطلاقاً على الرغم من ان
هذه ليست سوى طريقة للكلام منذ ان جاء النص بشكل ما
الى الوجود ولكن بدرجات مختلفة للحضور اما منحنياً او
محدقاً بالفضاء المتسع او
بحلقة الدالات الصوتية
مثل علي نورنين الأمرد
ماركس الذي لايسجل
ايه ملاحظات ويحدق
بعينين ملفتتين للنظر
تكسران الحلقة ارباً
بنظرة صاغية .
غير انها تحتاج الى بعض التعديل .

وفي القصيدتين التاليتين يعتمد كل من إي . إي . كمنكر و وليام كارلوس وليامز على الاشارات البصرية التمثالية بصفتها مكونات مهمة في الرسالة الكلية :

next to of course god america i
love you land of the pilgrims and so forth oh
say can you see by the dawns early my
country tis of centuries come and go
and are no more what of it we should worry

in every language even dealanddumb
thy sons acclaim your glorious name by gorry
by jingo by gee by gosh by gum
why talk of beauty what could be more beau
tiful than these heroic happy dead
who rushed like lions to the roaring slaughter
they did not stop to think they died instead
then shall the voice of liberty be mute ?'

He spoke. And drank rapidly a glass of water

e.e. cummings

نعتز بك بعد الله طبعاً ايتها الأرض
نحييك ارض الحجاج وهكذا
قولي ما اذا كنت تستطيعين
ان ترين غداة الفجر بلادي
انه يروح ويأتي لقرون
وليس هناك ما نقلق عليه اكثر
في اية لغة ، حتى في لغة الصم البكم
يردد ابناؤك اسمك المجيد ابداً
أقسم ، أقسم ، بذلك .
لماذا التكلم عن الجمال ؟
ماذا يمكن ان يكون اجمل من
شهدائك السعداء الابطال
الذين هجموا كالاسود الى الشهادة
انهم لم يتوقفوا ليفكروا انهم ماتوا بدلاً من غيرهم ،
فهل سيخرس صوت الحرية ؟
لقد تكلم . وبسرعة شرب قدح ماء .

إي . إي . كمنكر

وهذه قصيدة وليامز :

This Is just to Say

I havn eaten
the plums
that were in
the icebox
and which
you were probably
saving
for breakfast
Forgive me
they were delicious
so sweet
and so cold

William Carlos Willaims

هذا ما نقوله

لقد اكلتُ
الخوخ
الموجود في
الثلاجة
والذي
ربما
إدُخرتهَ
للفطور
سامحني
كانت لذيذة
وكانت حلوة[٢]
وباردة

وليام كارلوس وليامز

تستخدم قصيدة كمنكر الرسائل البصرية لنقل الرسـالة « هذه القـطعة الكتابية بلا شكل » (واختصاره المألوف لاسمه e . e .cumminjgs يمثل ايضا محاولة بصرية لطمس ذات متطفلة .) وفي الوقت نفسه وعلى المستوى السمعي فالشكل الشعري للقصيدة نفسها اعتياديا بالسوناته . وبهذا فالرسالة « هذه سوناته » التي تم التعبير عنها بصيغة رمزية ، غطت عليها بشكل فعال الرسالة المتعلقـة باللاشكل (هذه ليست سوناته) التي عبرت عنها الصيغة الايقونية او التمثالية مثلما ـ وربما يكون هذا الرسالة الاجماليـة للقصيدة ـ الاشكـال الاجتماعيـة التقليدية المتوارثة التي تغـطي عليها وتكبتهـا تفوهـات السياسي . ويبـدو ان الانحطاط النهائي الذي تجلبه الحرب يكمن في تحلل القوى الشكلية للغة : يتكون مجمل مضمون القصيدة من حطام الاغاني والشعارات الوطنية .

ونرى في قصيدة وليام كارلوس وليامز العملية بشكل معكوس تماماً . ففرض حالة جديدة مضطربة هنا على ما ستكون بدونها قطعة مبتذلة عادية من الكتابة تم عن طريق الرسالة التمثالية البصرية التي تقول : « تؤلف هذه القطعة الكتابية قصيدة » اي : لهذه الكلمات دلالة وراء معناها الظاهـري . » وفي الوقت نفسه تفتقـر الاشارات الرمزية الصادرة الى اي الملامح الشعرية التي تدعونا حضارتنـا الى البحث عنها او الى توقعها . وبهذه الوسائل فبوسع القصيدة ان تجعلنا نفكر ما هي التوقعات بالضبط وما اذا كنا قد نقرّها ونتقبلها فعلا . انها تجعلنا ايضا نفكر بطبيعة الاعراف الاجتماعية التي تضفي على القصائد الدالة ، وتنكرها على صيغ التفوه الاخرى . وبهذا الاستعمال للوسائل التمثالية لهدم توقعـاتنا يثبت كلتـا القصيدتين انهما مقلقتان اساساً .

ولايتضمن هذا طبعا ان اشارة هذه القصائد بشكل او بآخر مباشرة الى نفسها تعني انها ـ اي القصائد ـ غير اعتيادية بأية طريقة . وغالبا ما قيل ان الاعمال الادبية تشير الى نفسها بدرجة او بـأخرى ، ويتبـع على مـايبدو هـذا وبالتسليم بهيمنة نموذج اللغة ان ما يصدق على الوظيفة الجمالية للغة يصدق ايضا على الوظيفة الجمالية لأنظمة الاشارات بشكل عام . يقول جاكوبسن :

• ترتبط العلاميـات Semiosis المنطوية ذاتياً اي الرسالة التي ترمز لنفسها وتشير اليها ارتباطاً وثيقاً بالوظيفة الجمالية لأنظمة الاشارات . »

بعبارة اخرى اذا تآلف الأدب جزئياً على الاقل من اشارات لاترمز بالطريقة المألوفة لانها ترمز لنفسها امكن القول ان الوظيفة الجمالية لكل انظمة الاشارات الاخرى تتضمن بشكل منتظم نحطم قوانين التدليل بالطريقة نفسها . اضافة الى هذا لاتقتضي القوانين الدال فقط ، او الرموز Signans ليشير الى ما هو خارج نفسه المشار اليه ، بـل يقتضيه لتـؤدي ذلك بكل وضــوح . مع ذلك ، وكمـا راينا في الاستعمال الجمالي للغة تكشف الروامز عن درجة عاليـة من التعدديـة اي من الغموض وكما يعلّق امبرتو ايكو ، « يجب تعريف الغموض من الناحية الدلالية بوصفه صيغة لتحطيم قوانين الشفرة »

يتبين من هذا اننا يجب ان نرى الى حد ما في التحليل الاشاري لكل الوظائف الجمالية عملية تحطيم القواعد الى ما يشبه العرف المتناقض (علينا ان نتذكر ان هذا المفهوم ليس بعيدا جدا عن راي جاكوبسن في ان الشعر يمثل اغتصاباً منظماً بحق الكلام الاعتيادي) . بهذا يظهر الأدب بصفته طريقة لربط الرسائل بعضها ببعض ، لغرض انتاج النصـوص التي تبرز فيهـا ادوار الغموض التي تحـطم القوانين والاشارة الذاتية وتنتظم كما يراها امبرتو ايكو ، لكي :

ا . تنتظم بغموض الرسائل الكثيرة على مستويات مختلفة .

ب . يتبع الغموض تصميماً دقيقاً

جـ . تمارس الوسائل الاعتيادية والغامضة في اية رسالة واحدة ضغـطاً نصياً على الوسائل الاعتيادية والغامضة في كل الرسائل الاخرى .

د . الطريقة التي تنتهك بها قوانين نظام ما برسالة واحدة هي الطريقـة نفسها التي تنتهك بها قوانين الانظمة الاخرى برسائلها .

نتيجة ذلك هو توليد لهجة جمالية aesthetic idiolect ، لغة خاصة بالعمل الفني الذي يبعث في سامعيه شعور بـ « الكونية » ـ أي التحرك اللانهـائي خلف كل مستوى راسخ للمعنى في اللحظة التي يتأسس فيها ـ وبالتحويل الدائمي للمعاني

الحقيقية او المباشرة الى معان مجازية . والواقع فللعملية تشابهات كثيرة لتلك التي وصفها بارت في تفسيره للاسطورة حيث ان ما ثبت و رسخ بـوصفه عـلامة في مستوى معين للتدليل يمكن ان يتلاشى لكي يصبح دالاً في مستوى آخر ، وهو ما يدعم بوضوح تفسير بارت للمعنى المجازي بوصفه نظاماً للتدليل من المستـوى الثاني مبني على المعنى المباشر . ويبدو ان ايكو يقترح ان الرسالة الجمالية تعمل بوصفها نظاماً تدليلياً متواصلا متعدد المستويات ، وانه يتحرك من مستوى الى آخر . بهذا يصبح معناه المباشر مجازاً بنوع من التسلسل اللامـتناه . ونتيجة لذلك ، لن نصل مطلقا الى تسجيل نهائي او قراءة نهائية للرسالة الجمالية لأن كل غموض يولّد تشابها آخر محطماً للقواعد في المستويات الاخرى ويدعونا باستمرار الى ان نعرّي - ونعيد تجميع - ما يبدو ان العمل الفني يقوله في اية نقطة :

« تعلمنا الخبرة الفنية العامة ايضا ان الفن لايثير الاحساس فقط بل ينتج معلومات جديدة ايضا . فحالما تأخذ لعبة التفسيرات المتداخلة طريقها ، يضطرنا النص الى اعادة النظر بالشفرات الاعتيادية واحتمالاتها . »

وللعملية تشابهاتها الواضحة لتلك التي استعملها بارت في S/Z . ونتيجة لها يشعـر القاريء اكثـر فاكثـر بالاحتمـالات الاشاريـة الجديـدة المكنـة ضمن الشفرات . انه يضطر بالتالي الى اعادة التفكير بمجمل التنظيم واخيراً بـالواقع الذي تشفره هذه الاحتمالات له . وهكذا وبتعبـير بارت ، فـالقاريء في قـدرته الكتابية الجديدة لا يبدأ يرى العالم بمنظور مختلف حسب بل انه يتعلم كيف يخلق عالماً جديداً : « بتوسيع معلومات المرء عن الشفرات تغير الرسالة الجمالية نظرته عن تاريخ الشفرات وبذلك تدرّب علاميماته . » فالمسالة الجمالية تعرض الوظيفة الثنائية نفسها التي تعرضها اية لغة : انها مؤثرة (او انفعالية) وذهنية ايضا في صيغتها . ويعيدنا هذا بشكل ما الى فيكو وشتراوس فمثل الاسطورة لايمثل الفن زخرفة للواقع انه طريقة لمعرفته وللتوصل اليه وكذلك لتغييره .

ولاينكر هذا ان الانماط الرئيسة للفن ستبدو ملتزمة على نحو مباشر وأمين بالتعبير عن عالم ثابت خلفها . وسيبدو دائما كتاب من نوع ما كما لو كان نافذة

يمكن خلالها رؤية مثل هذا العالم بوضوح ، وتظهر فيه الدالات مشيرة بلا تردد وبشكل مباشر الى المدلولات . غير ان من صلب العقيدة البنيوية علم الاشارة وكما راينا هو انه في الحالات التي يكون هدف العمل الفني فيها الواقعية البحتة (مثل رواية بلزاك : ساراسين) تبقى هذه الشفافية الكتابية وهذه البراءة الادبية مجرد وهم . وفي كتابه الروائي (رواية بشكل رسائل تدعى حديقة الحيوانات : او رسائل ليست عن الحب ، ١٩٢٣) ، يجعل الناقد الروسي الشكلي فكتور شكلوفسكي العمل الفني يكشف عن خلوّه من البراءة والشفافية بدفع شخصيته الرئيسة (رجل يكتب رسائل الى حبيبته) الى ان يشير باستمرار الى سمة الانعكاس الذاتي الضروري لكل الفن :

هناك موقفان تجاه الفن .

احدهما النظر الى العمل الفني بصفته نافذة مطلة على العالم .

فمن خلال الكلمات والصور الشعرية يسعى هؤلاء الفنانون الى ان يعبّروا عما يكمن خلف هذه الكلمات والصور . يستحق الفنانون من هذا النوع ان نسميهم بالمترجمين .

ثانيهما النظر الى الفن بصفته عالماً لاشياء موجودة بشكل مستقل .

ومضمون الفن هنا الكلمات والعلائق بين الكلمات والافكار وسخرية الافكار ، وتشعباتها . فالفن ان جاز تشبيهه بالنافذة على الاطلاق ليس الاّ تخطيطاً لنافذة .[4]

(حديقة الحيوانات : او رسائل ليست عن الحب)

للاشارة طبعا الى « تخطيط النافذة » في الفن طبعا تأثير اشاري قوي عندما يحدث في وسط ما هو اكثر الانماط الفنية شبهاً بالنافذة ، اعني الرواية الموضوعة بشكل رسائل : في هذه الحالة يبدو بعضها رسائل فعليةتبادلها شكلو فسكي مع امراة معينة و واحدة منها (وهي نموذج مثالي للغموض الذي يحطم القواعد) مشطوبة اساسا ـ على الرغم من ان قراءتها ممكنة ـ مع نصيحة للقارىء بتجاوزها . يذهب هذا الكتاب بوضوح الى القول ان لا كتابة يمكن ان تكون شفافة

وان لكل كتابة (حتى الممحيّة) دلالة . وحالما تدل الكتابة على شيء تصبح قوة توسطية تكوينية . من خلال هـذه العملية تتحـول الرسائـل الفعلية الى ادب ، وتصبح الحقيقة خيالا والحياة الواقعية جزءاً من رواية وهكذا يمكن للشخصية المركزية ان تشكو بيأس :

كم اودّ ان اصف الاشياء ببساطة

كما لو لم يكن الادب موجوداً ابداً ،

بهذه الطريقة يستطيع المرء ان يكتب على نحو ادبي .

لكن ذلك النوع من الكتابات الادبية الاولى لم يعد موجودا طبعا ، ويمكن قط ان نستعمل الآن كلمات كما لو لم يوجد الأدب ابداً .

ويتوجب في النهاية على الادعاءات التي يطلقها بعض الادباء بشأن الأصالة والواقعيـة والدقة الطبيعيـة للوصف ان ينظر اليهـا في هذا الضـوء المتلاشي . وبالنسبة للمختص في علم العلامات ، فأن معظم الاعمال الادبية التي تصدر عنها رسائل تشير الى نفسها فانها تشير باستمرار ايضا الى الاعمال الادبية الاخرى . وكما تقول جوليا كرستيفا لا يمكن لأي نص ان يكون حراً كلياً من اية نصوص اخرى . انه سيربط بما تسميه هي بالتداخل مابين النصوص لكل كتابة .

يقودنا هذا الى النظرة المهمة جداً في طبيعة الادب التي تقدمها العلامتية . يبدو ان الكتب لا تعرض ولا تعكس العالم المادي الحقيقي بل تعرض عالما مختزلاً الى ابعاد اخرى الى شكل فعالية الكتابة وبناها : اي الى العالم نفسه بصفته نصاً . مع ذلك فمن المدهش ان يبقى الأدب في الغرب على الاقل صيغة رئيسة متميزة للتدليل . فنظامنا التربوي (و قد يضيف بعضهم النظام السياسي الذي يضفي عليه الشرعية والذي يتعزز به) يستمر بتطوير نمط ادبي للعالم بوصفه حقيقيا ويضفي عليه حالة تكوينية مهيمنة ، ويتطلب من كل الصيغ الممكنة الاخرى للعالم ان تكيف نفسها له . ونتيجة لذلك نميـل الى « تأديب » خبـرتنا واختـزالها الى « كتاب » . وهذه عملية كما يقولون مازالت مستمرة معنا منذ عصر النهضة وما صاحبها من تطور في صناعة الكتب . مع ذلك فأن كان كل شيء قادراً على التدليل

فلماذا تكون الصيغة الادبية مهيمنة ؟ ما طبيعة هيمنتها ؟ ما تأثير ما اسماه جاكوبسن بالخواص البنيوية المتميزة للعلامة المكتوبة علينا ؟

من افضل النقاشات بخصوص هذا الجانب المتعلق بعلامتية الكتابة ما عرضه جاك دريدا الذي يقترح علما للعلامة المكتوبه اسماه علم الكتابة Jrammalolojy . وتمثل في الواقع كتبه الثلاثة ، « في علم الكتابة » و « الكتابة والاختلاف » و « الصوت والظاهرة » (وصدرت جميعها عام ١٩٦٧) نقاشا رصيناً لاعادة النظر بطبيعة الكتابة وحالتها . وهو دعوة للنظر الى الكتابة لا كرداء خارجي للكلام كما هو معروف تقليديا ولا كصيغة مشفرة مختزلة للصوت الذي يعطي عادة لحضوره الخالص بالهيأة الشفوية الاولوية كما بوصفها كيانا بنفسها .

ان التزامنا التقليدي بالصوت بوصفه الوسيلة الاتصالية الرئيسة يلزمنا ايضا من وجهة نظر دريدا بميتافيزيقيا الوجود التضليليلة المبنية على الوهم القائل اننا قادرون في النهاية على ان نواجه الاشياء مرة واحدة وعلى نحو حاسم وجهاً لوجه اي ان عالما حقيقياً نهائياً موضوعياً مباشراً موجود ويمكن ان نكوِّن بشأنه معرفة حقيقية ملموسة . ويرى العالم الرئيس الذي يحدد ادراكنا للعالم : الاصرار المشوه على الرغم من خبرتنا المفككة دائما على وجود كلية او شمولية تسويغية استردادية في مكان ما ونستطيع ان نموضع هذه الكلية أي نضفي عليها طابع الموضوعية ، بأنفسنا بوصفها « مفهوما للأنسان » وخارج انفسنا بوصفها « مفهوما للواقع » . ويؤمن هذا التلهف الاعتقاد القائل بأن ارتباطا ضروريا قائم بين الدال و المدلول وانهما متشابكان بالنهاية في اتحاد ذي معنى غير قابل للفصم و مولِّد لعالم حقيقي .

على كل حال ، يرى دريدا ان هذا المنظور الانساني للعالم بتركيزه على الانسان الاوربي قد وصل اخيرا في هذا القرن الى نهايته . فتحطم هذا العالم يؤدي في الحقيقة الى تحطم النظام الذي توارثه الانسان الاوربي لعلاقات الدال ـ والمدلول . اذ لو لم يوجد مدلول متسامٍ نهائي ومهيمن ـ أي الطبيعية البشرية ـ

لواجب ان يتسع مجال التدليل برمته الى درجة كبيرة . فالعالم لم يعد محددا بانماط متوارثة للمعاني اي بشبكة الكلمة / المعنى التقليدية ولا مقررا من قبلها ولم يعد مفككاً في علاقاته . ويمكن لهذا التحطم ولهذا الاتساع الناتج للمعاني الكامنة ان يتعززا عبر تحليل الكتابة .

يمكن اذن ربط نتاج دريدا بنتاج بارت لانه يؤشر ذلك النوع من التأكيد الذي تضعه العلامتية على السمة المتميزة والموسعة حديثاً للكتابة . وحالما يبين علم العلامات ان نظام العلامات للكتابة لايعمل كنافذة شفافة على الواقع القائم يمكن اعتباره نظام علامات بطريقته الخاصة بكل خواصه وسماته المتميزة .

ولهذا عدة آثار فهو اساسا يرفع مستوى ادراكنا لطبيعة الكلمة المكتوبة او المطبوعة فنحن نبدأ مثلا بتحديد المدى الذي تعالج فيه الكلمات المكتوبة والذي يتضمن الصور المكشوفة او المكتوبة لعملية الكتابة (مثال جيد هو قصيدة وليام كارلوس وليامز : هذا ما يقال المقتبسة في اعلاه غير ان نظرة خاطفة في الاعراف التقليدية للرواية ستصل الى النقطة نفسها : الصيغة الرسائلية واستعمال المؤلف الفضولي او العالم بكل شيء ونوع الوسائل التي يستهزيء بها شترن في « ترسترام شاندي » كل هذه الامور تؤكد ذلك) ونحن نبدأ ايضا بتحديد المدى الذي افادت فيه حالة الكلمة المكتوبة من المفهوم الحضاري الاوربي لها بوصفه العامل المميز الصيحيح لدور الانسان في العالم فالتزام الانظمة التربوية الاوربية عموما بالقراءة والكتابة بوصفها مهارة اساسية ـ المهارة الوحيدة لنسبة كبيرة من تاريخها التي شجعت وكوفئت فعلا ـ يكشف عن فرضيات مسبقة ذات مديات عظيمة . والاهم من هذا يبرز الاستنتاج الآتي : ان الكتابة لم تعد تحتاج ان ينظر اليها بصفتها بديلا لشيء آخر موجود خلفها : دالاً يبحث عن مدلول مشدود بين القطبين : المثير والذهني ، او العاطفي والاشاري او الخيالي والواقعي أي عنصراً ثانوياً يعمل رداء لـ « حضور » أهم .

وبدلا من هذا المفهوم البالي حاليا عن الكلمة المكتوبة يقدم دريدا مفهوما نابعا مما يسميه (بالفرنسية) بـ difference و differance .

تمثل لفظة difference (بالانكليزية differentiation اي التمييز) المبدا الذي تعمل بموجبه اللغة : اي العملية التي اشرنا اليها بالتضاد الثنائي او ادراك الاختلافات الصوتيمية بين الاصوات وكما يقول سوسير في اللغة اختلافات فقط . ويذهب دريدا الى ان الاختلاف او التمايز يعني ايضا الارجاء differance (وتقابلها deferment في الانكليزية) : اي التأجيل او الابقاء او وضع تمييز بين الكيانات بحيث يتمكن الواحد ان يشير الى الآخر او يتميز عنه . بعبارة اخرى انها تمثل الاشتراك في عملية بنائية .

يرى دريدا ان عملية الارجاء التي يبدو ان الكتابة جزء منها ـ نيابة الكلمة المكتوبة عن الكلمة المنطوقة ـ تنطبق في الواقع على الكلمة المنطوقة نفسها اي ان اساس اللغة القائم على « التمييزات » يتضمن ايضا التزاما بـ « الارجاء » . بهذا لا يمكن ان يكون الكلام « واقعا » للكتابة التي هي بمثابة « الظل » اذ يبدو ان الكلام نفسه ظل لعملية اسبق للتدليل وليس الكلام الا اثر به وهكذا في نكوص لا متناهٍ . وما من شيء في الواقع له صفاء او نقاوة الحضور المطلق . فالكلام مثل اي نظام اشاري غير نقي ولا يخلو من آثار و ثانوي . وهكذا فعندما اقول « شجرة » فانا بعيد عن الكيان المادي الفعلي النامي على الارض بعدي عنه عندما اكتب « شجرة » .

اضافة الى هذا وبتحليل الكتابة فأنا قادر على تحليل العملية التي تعمل اللغة بها لأن الكتابة بعيدا عن كونها ظلاً للكلام تمسك بلبّ اللغة وجوهرها . وبوجود الكتابة بعيدة عن اي واقع خارجي (على الرغم من انها قد تشير بوضوح الى اتجاه ذلك الواقع) فأنها ـ اي الكتابة ـ تعرض نموذجا لطبيعة اللغة .

اخيراً فخاصية الكتابة تولّد ايضا فجوة دائمة بين أي نص وأي معنى مركزي واحد . فأن لم يكن النص ومعناه شيئا واحدا (والطبيعة الارجائية للكتابة كما يراه دريدا تجعل ذلك مستحيلا) فلا يمكن ان يكون لنص ما معنى نهائي . والواقع فليس من طبيعة الكتابة ، ولا من طبيعة اللغة ان تتحدد ببنى معينة للمعنى .

وهذا يفتح الباب طبعا ليس فقط لنوع التحليل الذي اثبت فيه بـارت انه متمكن منه فعلا بل للمحللين ذوي العقليات السياسية ايضا (مثل الذين يكتبون لمجلة Tel Quel) ان يدعوا مع فليب سولر ان الكتابة جميعها في مجتمع فرض الشكل المكتوب للغة واسسها سمة مهيمنة كليا على طريقة حياته هي كتابة سيـاسية : الكتابة استمرار للسياسة بوسائل اخرى .

غير ان مغزاها الكامن يكمن في الواقع في حقيقة ان هذا الراي عن الكتابة واللغة يحرر العلامة من خضوعها لذلك الواقع (او الحضور) الذي يفترض انها تخدمه . بهذه الرؤيا تبرز الكتابة فريدة فذة ، انها موضوعها هي وليست مخلوقة ذات طبيعة واقعية متفوقة . وبايجاز فالكتابة لاتعيد انتاج واقعا خارج نفسها ، كما انها لاتختزله . وبهذه الحرية الجديدة ، يمكن ان نراها على انها السبب في ظهور واقع جديد الى الوجود .

علم الكتابة كما يقول دريدا سيكون علم العلامة المكتوبة الذي نفهمه بهذه الطريقة : الطريقة التي تدرك بها المجتمعات الشرقية الكتابـة دائما (عـلى حد زعمه) . ان تعابيرها وظروفها وفرضياتها ليست تعابير وظروف وفرضيات رواية شفوية مهيمنة للغة بل انها سمات الكتابة نفسها انها تعبر و تنقل لا نيابـة عن الصوت ولاشفاها بل على نحو بصري مقروء و بالطريقة التي تقوم بها رواية « ثرو THRU » لكرستين بروك ـ روز . وتتطلب الكتابة من هذا النوع (كتابات جويس و بكت و ملارميه و روب ـ غرييه ، وقبلهم شتيرن ، ممن يخطرون على البال) نقدا مناسبا تماما لطبيعتها .

ولاتقدم الاستجابات النقدية التقليدية الاّ القليل جدا . ان ما يحتاجه أي بحث من العلامات لأية كتابة وبالتأكيد ما تتطلبه الكتابة المنظور اليها من هذه الزاوية هو شيء ربما يصفه جورج بولت انه يتطلب فهما خاصا للقراءة :

« يعيش العمل حياته الخاصة في داخلي وبمعنى ما ، هو يتأمل نفسه ، كما انه يعطي لنفسه معنى فيّ . »

ان فهماً يستوعب حقيقة ان العمل على نحو ما يقرؤنا كما نحن نقرؤه . ومثل

هذا الموقف يستدعي بوضوح نوعاً مختلفاً كلياً من النقد ، نوعاً يسميه بولت : « فعل نقدي كلي : أي اكتشاف العلاقات المتبادلة الغامضة التي تتوطد عبر وساطة القراءة واللغة من اجل الرضا المشترك بين العمل الذي اقرؤه ونفسي . »

٥ - الاستنتاجات :

« النقد الجديد » الجديد بديلا ل « النقد الجديد » القديم

ربما يكون افضل مثال لحد الآن للعمل النقدي الشمولي الذي يدعوله بولت مركتاب S/Z لبارت . لهذا فمهمة الكتاب الحالي الاخيرة محاولة وضع ذلك النتاج وتطبيقاته والنقد الذي سيتبعه حتماً في سياق تسليط الضوء على الاسهامات الخاصة التي قدمتها البنيوية وعلم الاشارة لطبيعة مفاهيمنا واستجاباتنا للأدب . السمة الواضحة المشتركة بين هذه الطرائق الجديدة للتفكير بشأن الكتابة والقراءة هي الشعور بالحاجة الماسة غير المبلورة تماماً الى التغيير الجذري .

النقد الجديد

ان جزءاً من الصعوبة في تحديد طبيعة التغير المطلوب ينجم بكل غرابة عن مسألة « التسمية » البسيطة فالمعتقد النقدي « القديم » الذي يستوجب التبديل يستمر بالمفارقة باسم « النقد الجديد » .

لقد فُهم النقد الجديد نفسه بوصفه مقابلا لنقد اقدم اهتم بشكل واسع في بريطانيا وامريكا في اواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين بمادة بعيدة عن العمل موضوع المناقشة : بتاريخ حياة المؤلف ونفسيته او بعلاقة العمل بالتاريخ الأدبي . ويمكن صياغة المبادىء العامة للنقد الجديد بسهولة فهو يرى ان العمل الفني وبالذات العمل الادبي يجب ان ينظر اليه بوصفه كياناً قائماً بذاته . وبذلك يجب ان لا يقوم بالاشارة الى معايير او اعتبارات خارجه عنه . انه لايسمح بأقل من الفحص الدقيق في ضوء شروطه هو وبموجبها فالقصيدة تتكون من التقديم والتنظيم الدقيق لمجموعة خبرات معقدة بصيغة لفظية اكثر مما تتكون من سلسلةبيانات اشارية ممكنة التوثيق عن العالم الحقيقي الكامن خلفها . ان هدف الناقد هذا هو هذه الخبرات المعقدة ، اذ تمنح القصيدة نفسها لقراءة تحليلية دقيقة دونما اشارة صريحة لأي منهج معترف به او نظام ومن دون الاستناد على اية معلومات حياتية او اجتماعية او نفسية او تاريخية خارجها . يقول ت . اس . اليوت (شاعر وناقد نال عطف النقد الجديد وتأييده) : « ليس هناك منهج سوى ان تكون ذكياً جداً » . نتيجة لذلك فالذكاء النقدي غير الملتزم الحر ظاهريا يواجه مباشرة الكلمة على الصفحة بدون وساطة : اذ تبرهن قراءة الكلمة انها حساسة تجاه تلك الوسائل المتعلقة بتوسيع المعنى الاشاري او بتحطيمه (مثل الغموض ambijuity والتناقض paradox و السخرية irony و الكنايةpunninj وسرعة البديهة wit) وهي بالتالي ميالة الى استحسان الخصائص الاسلوبية التي تعزز هذه الوسائل (مثل القوة الذهنية والتوتر) . وهذه القراءة لا تذهب ابدأ خارج العمل لاضفاء الشرعية على افكارها .

لقد برز هذه النوع من النقد المرتبط بوضوح بالشكلية الروسية (على الرغم من ان هذا الارتباط غير معروف عموما) برز ونما في بريطانيا وامريكا في الثلاثينات والاربعينات الى الحد الذي اصبح فيه في اواسط الخمسينات في البلدان الناطقة بالانكليزية على اية حال ، اتجاها راسخا فالنقد « الجديد » كان النقد نفسه . وتكمن قوته الايديولوجية الاساسية في مفاهيم لقيم التقاليد ولحياة المجتمع

العضوية المتجذرة التي نسجت فيها مستويات التفاعل الاجتماعي شعورا مرضيا جدا بحقيقة متوارثة للابعاد الدائمة الثابتة . لقد شعر النقاد بحق ان الفنى الحضاري المتوفر في تلك الحياة (والمتجسد في ادبها) كان يعمل ضد اية رؤية احادية ومختزلة او (كما يبدو احيانا) ضد اي هدف . وهكذا فمن مفهوم آ . ريتشاردز عن المركب النفسي العامل في القصيدة والخبرة حيث التوتر المثمر بين الدوافع المتضادة ينظمها ويصقلها هذا الشد وبهذا يمكّن القاريء من الامتناع عن عمل مختزل في أي من الاتجاهين ، الى مفهوم كلنث بروك و وليام امبسن عن تعدد المعاني القائم في الكلمات وعن استعمالاتها الشعرية حيث يحقق الغموض المثمر توازنا يمكّن القاريء من تجنب الاختيار المختزل لمعنى واحد . وجد هذا الالتزام الفكري بالتوازن وجد نفسه وقد تحول الى مجموعةمن الفرضيات النقدية المسلم بها . بهذه الرؤيا تصبح القصيدة قائمة بنفسها ، و ارضا مغلقة وصورة لفظية . وصبح الاتجاه العام للنقد بهذا الشكل نحو الشعور بالتعقيد من جهة ونحو انفصال وانعزال قائم بنفسه من جهة اخرى : بعيدا عن الالتزام غير المتوازن والتفاعل التبسيطي ووفقا لذلك ، فصيغته النفسية صيغة ذاتية . والواقع وكما يقول بارت اصبحت وظيفة الادب الاجتماعية السائدة في هذا الخصوص وظيفة مركزية : « الأدب هو ذلك التجمع مع الاشياء والقوانين والاساليب والاعمال ، ووظيفته في النظام العام لمجتمعنا هي بالضبط اضفاء مسحة عرفية وتأسيسية على كل ما هو ذاتي . اما صيغته السياسية والاجتماعية المناسبة له فهي المذهب الانساني الليبرالي .

ان معظم الحجج التي يمكن توجيهها ضد النقد الجديد قد ذكرت في اثناء الحديث عن اعمال رولان بارت . فخلو كتابات بارت كليا من تجميل النص يمثل طبعا هجوما مباشراً على المبدأ الاول للنقد الجديد الذي يقصر النقاش بشكل صارم على التحليل الموضوعي « للكلمات على الصفحة » . وبوسعنا ان نلخّص آراءه باربعة مباديء :

١ . المبدأ القائل ان لا وجود للقارىء البريء (اي ذلك المتوحش الجميل المتحرر من التعصب والمذهبية والالتزام والاستجابة المألوفة الذي يملأ حضوره الاستفزازي الشبحي صفحات كتاب « النقد التطبيقي »)[1] : ليس من الممكن لهذا القارىء ان يواجه ببساطة « الكلمات على الصفحة » اذ يتدخل عالم كامل من الفرضيات التوسطية ذات طبيعة اقتصادية واجتماعية وجمالية وسياسية بيننا وبين الكلمات وتحدد شكل استجابتنا ونكران ذلك مجرد خداع للنفس .

٢ . ليس هناك بالنتيجة نص موضوعي لا محتوى مقرر سلفا و« مخزون » فيه . وكما يقول جاكوبسن فالوظيفة الشعرية للغة بتطويرها لمحسوسية العلامات تعمق الثنائية الاساسية للعلامات والاشياء وهكذا فليس ثمة دال مربوط ربطا موثقا بمدلوله . وتأثرا بجاكوبسن يصر بارت على التزام العمل الادبي بالاشارة الى نفسه . انه ليس واسطة لرسالة مرزمة سلفا : فالرسالة والواسطة شيء واحد . ويقرّ النقد الجديد طبعا بهذه الحالة بدرجة كبيرة . غير ان اصراره على قدسية النص وعلى عفوية العملية النقدية يثبت بالتالي تناقضه مع هذا الاقرار . وبرفضه لمفهوم الادب بصفته انعكاسا للحياة او لعلم النفس او لتاريخ الأدب يحول النقد الجديد الأدب على نحو لا يمكن انكاره الى شيء مستقل ذاتيا . غير انه (الأدب) اصبح ايضا شيئا مجردا الى حد الغرابة ومعزولا عن الحياة الحقيقية المحسوسة لمؤلفه وجمهوره : وكما يقول سرجي دوبروفسكي بينما يعني التاريخ الادبي مؤلفين بلا اعمال فقد مال النقد الجديد الى ان يعني اعمالا بلا مؤلفين .

٣ . المبدأ المصاحب الذي عزته اعمال دريدا القائل ان الكتابة والقراءة ليست بالعملية الطبيعية التي يفرضها المذهب الانساني الليبرالي (الذي خدّرته تطبيقات الكثير من تقنياته) .

٤ . يقول المبدأ الاخير الموازي للأول ، ان المواقف والاحكام النقدية كلها تخفي وراءها ايديولوجية سياسية واقتصادية معقدة : ليس ثمة موقف نقدي محايد او بريء .

وتنبع هذه النقطة الاخيرة في النهاية من النظرية الماركسية التي ترى النقد

الجديد واحدا من الزوائد الفكرية للراسمالية : انها تعتمد على الاسس الحقيقية للتنظيم الراسمالي للعالم وتعكس خفية هذه الاسس وتعززها في حين تبدو ظاهريا انها تخاطب اشياء خر . وهكذا يمكن القول ان اعجاب النقد الجديد « بالتعقيد » و « الموازنة » و « الاتزان » و « التوتر » يدعم الاهتمام البرجوازي المعروف بحقيقة ثابته راسخة لا تتغير لأنها تستخف بالعمل الفاعل المستمر المباشر . وعلى الرغم من تضارب النقد الجديد مع الافعال النقدية الاشارية التي تذهب خلف سياق القصيدة فقد اثبت انه انتقائي فيما يتعلق بما يريد لذلك السياق ان يكون عليه . ويذهب بارت الى ان فرضياته عن طبيعة الانسان الخلقية والنفسية والاجتماعية اوضح مما يجب في افتراضاته التي نادرا ما يخفيها بخصوص بعض المسائل مثل الذوق والحساسية وعادته للتحدث عن هذه المسائل كما لو كانت صفات بشرية موضوعية لاتتغير ولاتتأثر بالضغوط التاريخية والاقتصادية . ويشكل هذا جزءاً مما يستبعده بارت بوصفه نقدا غير امين مبنيا على افتراض ان العمل المنقود موجود بطريقة موضوعية محسوسة قبل ان يوجد العمل النقدي : اي انه مهما كان معقدا او غامضا يمكن في النهاية اختزاله الى مضمون ذي معنى واحد وليس من المناسب المضي الى ما وراء هذا . وهكذا فالتقدير العالي الذي يكنّه النقد الجديد للغموض واعجابه بالبنى متعددة المعاني لا يمثلان ميلا حقيقيا نحو النقد الشمولي بقدر ما يمثلان تشككا برجوازيا بالهدفية والالتزام : والمواقف التي يمجدها هذا النقد – التعقيد والفطنة والاتزان – هي مواقف ارستقراطية متفسخة تبجلها عادة طبقة وسطى متملقة .

ومهما نفكر في نوع العلاقة الضرورية بين البنية الدنيا والبنية العليا التي يتضمنها ذلك فأن هذه العملية تعمل في الاتجاه الآخر ايضا . وبالمقابل يمكن القول ان المواقف التي يتضمنها النقد الجديد نفسه ذات تأثير على « الاسس الحقيقية » . وقد يتساءل المرء كم من الموظفين و المعلمين والصحفيين الذين يولّدون مناخ الرأي الذي يحدد بالنهاية اعمال السياسيين وعليه القوم . كم من هؤلاء من يستمد على الاقل بعض العناصر المكونة لنظرتهم العامة عن الحياة من

تجارب جوهرها ادبي الطابع ؟ لقد مال التعليم الجماهيري والنظام التربوي القائم عليه في اوربا و امريكا في القرن العشرين الى توطيد وتعزيز تكافؤ بين الادب والحياة سيبهر اي جيل سابق . فعندما جاء هذا التكافؤ من خلال توسط النقد الادبي لاكتساب قوة تقادمية ايجابية بخصوص الاخلاق والسياسة وحتى الاقتصاد وعندما وجدت الفرضيات المسبقة لهذا التكافؤ نفسها وقد انتقلت الى حد كبير وبدون تساؤل عبر نظام تربوي شامل بدا معقولا ان نتوقع ان ازمات احد الحقلين ستجد نفسها منعكسه في الحقل الآخر .

وبالنهاية يثبت الاحساس بالازمة انه القوة التي تولّد الحاجة للتغير . وعندما واجه المذهب الانساني الليبرالي في امريكا واوربا الغربية سلسلة ازمات ما بعد الحرب الموهنة للضمير ، والممتدة من الجزائر الى السويس الى فيتنام ، فقد اهتز ايضا النقد الذي كان يدعم هذا المذهب وكان هذا المذهب نفسه يدعمه . وباختصار فالطلاب الذين رفضوا السياسة الليبرالية في الستينات من هذا القرن بوصفها لعبة محيرة رفضوا ايضا النقد الليبرالي (ما يسمى بالتطبيقي) بوصفه جزءاً من الرزمة نفسها . يبدو انه ليس اقل من لعبة : لعبة تثير الضحك حقا .

النقد الجديد « الجديد »

ماذا بوسع النقد الجديد « الجديد » ان يقدم اذن بديلا عن النقد الجديد القديم المشكوك فيه ؟ ان بارت و آخرين مستعدون بالتأكيد لاحتضان الملابسات الكاملة لحقيقة كون العمل الفني يشير الى ذاته بدون اية تحديدات يفرضها الشعور بموضوعية مطلقة او بواقع ملموس خلف نفسه ويتوجب على العمل الادبي ان يشير اليه . وهكذا يزعم النقد الجديد « الجديد » انه يستجيب الى الطبيعة الاساسية للادب التي تكون فيها الدالات جديرة بالاعتبار بعيدا من دون تقيد

بالنص الى تماسك الاستجابة والى صحتها ، لا الى الموضوعية والحقيقة واهم سمة لهذه العملية انها تعرض دورا جديداً ووضعاً جديدا للناقد . انها تجعله مسهما في العمل الذي يقرؤه . فالناقد « يخلق » العمل المنجز عن طريق قراءته ، ولايبقى مجرد مستهلك لمنتوج جاهز . بهذا لايحتاج الناقد لان يمحو نفسه بمذلة امام العمل ويخضع لمتطلباته : على العكس من ذلك فهو يركب بحيويته معنـاه . انه يجعل العمل موجودا . راسين غير موجود بنفسه . انه موجود في قراءات راسين وبدون هذه القراءات لا وجود لراسين . وليست اية قـراءة من هذه القـراءات مخطوءة انها جميعا تضيف الى العمل . لهذا فأي عمل ادبي يتألف في النهاية من كل شيء قيل عنه . نتيجة لذلك فلاعمل يموت الى الابد . فالعمل خالد لا لانه يفرض معنى واحدا على اناس مختلفين بل لانه يوحي بمعاني مختلفة لرجل واحد فهو يتكلم لغة رمزية واحدة لكل العصور : فالعمل يقترح والشخص يقرر . ويبقى عمل بارت S/Z اثرا عظيما بهيجا لهذا الرفض التام للدور السلبي للناقد . وقد يستطيع الانسان ان يضيف الى هذا اصرار بارت الملازم على التأكيد الجديد على الادب بما هو فعلا : نظام دلالات يستخدم بشكل متميز الفعاليات الخاصة بالقراءة والكتابة وليس مجرد مختص بتسليم مضمون معد سلفا الى القريء . يقول بارت :

« لسنا قادرين لحد الآن على التعرف بوضوح على طبيعة « الشيء » الادبي الذي هو شيء مكتوب . ومنذ اللحظة التي يعترف بها المرء ان العمل بـالكتابـة (ويبني استنتاجاته على هذا الاعتراف) فأن نوعا معينا من علم الادب يصبح مضمون ..... بل علم شروط المضمون ، أي علم الاشكال . »

وفي متابعته لعلم الاشكال هذا وبدلا من نقد مهووس بالمضمـون ويهدف دائما الى عرض حساسيته هو او الى اكتشاف حقائق عن نفسية المؤلف او عن العالم الحقيقي وراءه او الى اضفاء معاني دائمة محسوسة مفردة للاعمال الادبية يقترح جوناثان كلر :

« علما للأدب يسعى لتحديد شروط المعنى . ويضفي عى فعالية القراءة اهتماما جديدا . سيحاول هذا العلم ان يحدد كيف نتحرك لنعطي للنصوص معنى

وما العمليات التفسيرية التي يستند اليها الأدب نفسه بوصفه مؤسسة اجتماعية . " المفهوم الرئيس هو بوضوح مفهوم علم الأدب : اهتمام لا بالمضمون بل بالعملية التي يتكون بها المضمون . انه يستند الى قياس مبني على اهم التطورات في اللسانيات الحديثة : المفهوم القائل ان المهمة الجوهرية للبحث اللساني ليست في النهاية وصف العيّنات بل تفسير حقائق عن اللغة بتكوين تمثيل شكلي لما تتضمنه معرفة لغة ما . وبتطبيق ذلك على الأدب يوحي هذا النموذج ان نصا ما لايمكن ان يكون « قصيدة » الآ لأن احتمالات معينة موجودة ضمن مأثور : انها مكتوبة بأخذ قصائد اخرى بنظر الاعتبار . وباختصار فالنقد بحاجة الى سوسير خاص به . فكما تحاول اللسانيات تفسير نظام مجرد (النظام اللغوي / القدرة) يولّد الحدث المحسوس (الكلام / الاداء) يجب على النقد الادبي ان يحاول تفسير « علم ادب » للكتابة والقراءة ، علما انه نظام تجريدي من الاعراف والتقاليد تتولد منه قصائد و روايات الخ يفهمها بصيغتها منتمون الى الحضارة المعنية .

وبرفع نظرته من المستوى الذي وطده البنيويون الاوائل الذين اهتموا بالدرجة الاولى بالممارسات الادبية الفردية وبتطور اساليب الاكتشاف الملائمة لها ، كان كلر يهدف الى توطيد مفهوم « القدرة » الادبية التي تستطيع ان تولّد كل عناصر الصرح الذي نسميه كلنا ادبا . وهو بهذا يحاول ان يوضح مجموعة الاعراف والتقاليد الاساسية لقراءة النصوص الادبية التي ستكون مثل هذه القدرة . وهذه بعد كل هذا هي الاعراف والتقاليد التي تسمح لنا ان نجعل للشعر معنى . وحقيقة ان من الممكن ـ عموما على كل حال ، ان نكوّن هذه الاعراف مثل قانون التدليل (الذي يتطلب ان تقرأ القصيدة معبرة عن موقف دال على مشكلة واسعة) وقانون التناسق الاستعاري (الذي يصر على ان الجانبين المكونين للاستعارة يكشفان عن علاقة مترابطة) وقانون وحدة العنصر الموضوعي thematic unity (الذي نتعلم ان نبحث عنه ونستحسنه ثم نكونه) تمكن هذه الحقيقة من التركيز على نحو مجز على طبيعة الكتابة بوصفها مؤسسة اجتماعية وعلى طبيعة

القراءة بوصفها فعالية اجتماعية .

وباقتفاء أثر دريدا يكشف التـزام كلر البنيوي نفسـه بأبهى حـالاته في اصراره ان الكتابة لا يمكن ان تعامل وفق نموذج الكلام فالكلمة المكتوبه (مادة الادب) مستقلة عن حضور متكلم ما وتتمتع بوصفها كيانا موجودا على طريقته جية ذات استقلال ذاتي اي انها تعرض بشكل متميز رابطة الدال ـ المدلول الجلية الى تورث خفي مشوش تشويشا كامنا الامر الذي يسمح بالنهاية بـ « تحرير » احدهما من الآخر . فأن كان المرء يذعن لبنية لغتـه الى الحد الذي يسوغ تأكيد هايدجر ان « اللغة تتكلم وليس المرء » فـان المبدأ نفسـه يفرض استنتاجا مشابها بخصوص الادب : الكتابة تكتب وليس المؤلفون . لهذا تـولّد استقلالية الكتابة بالنسبة لرابطة الدال ـ المدلول في النهاية تناقضا جوهريا في الادب . يقول هايدجر :

« ان سمات الادب الشكلية والخيالية تكشف غرابة وقوة وتنظيما وديمومة بعيدة عن الكلام الاعتيادي مع ذلك فان الدافع الى تمثيل تلك القوة والديمومة او الى جعل ذلك التنظيم الشكلي يؤثر فينا يتطلب منا ان نحول الادب الى اتصال وان نقلص من غرابته .... » والوسيلة التي يتم بها هذا « التقليص » تصبح عنصرا رئيسا في تخطيط « علم أدب » ملائم لحضارتنا .

وبما ان عصر التفوق التقني والحضاري في اوربا الغربية يتقهقر حاليا ، فأن الصيغ الاتصالية التوسطية التي طوّرها ذلك التفـوق تبدو صيغـا متحيزة ومشوهة . ان الاسهام المتميز للبنيوية في النقد الادبي يكمن في الواقع وكما قيل في اقرارها بطبيعة هذه الصيغ وبتطبيقاتها بالشكل الخاص لفعل القراءة والكتابة وبوظيفتها في عملية التأسيس التي ولّدت مفهومنا عن الأدب .

يتبع من هذا اننا لو استطعنا تكوين ما أسماه كلر بـ « علم أدب » يمثل للادب ما تمثله اللسانيات للغة فأننا سنصل الى فهم افضل لنظرية ممارسة القراءة والكتابة : أي لاحدى العمليات الاساسية التي تحدد هويتنا بالنهاية . اخيرا فهذا

هو الهدف الذي يجب ان يوجه اليه النقد البنيوي : قراءة النص بوصفها اكتشافاً للكتابة ، ولمعضلات تركيب عالم ما . والطريقة التي نكوّن بها عالمنـا تقرر كمـا اكتشف فيكو ، الطريقة التي نصل بها الى ما نسميه بالواقع . وليس ثمة هدف يمكنه ان يكون أهم من ذلك .

هوامش المترجم

١ . المقدمة

(١) يقصد المؤلف بالفرد الاعتيادي في هذه الفقرة ، الناطقين بالانكليزية ، الذين يرتابون من هذه الالفاظ التي دخلت لغتهم من الفرنسية .

(٢) الساتير satyr فرس يتميز عند الاغريق بولوعه الشديد بالقصف المعربد وبانغماسه في الملذات (المورد)

(٣) السيرين Siren كائن اسطوري له راس إمراة وجسم طير .

٢ . اللسانيات وعلم الاجناس

(١) « علم اللغة العام » هو الكتاب الثالث من سلسلة كتب آفاق عربية ، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ١٩٨٥ .

(٢) المقصود بالأنظمة الطوطمية الانظمة المبنية على الايمان بوجود صلة خفية بين جماعة او شخص وبين طوطيم معين أي رمز مقدس .

(٣) يمكن اشتقاق لفظة الطبخيمات gustemes قياسا على الصوتيمات Phonemes ويقصد بها ان الطبخات مهما تعددت ظاهرياً ، يمكن تصنيفها في وحدات طبخية او طبخيمات تتباين اعضاء كل منها جزئيا او ظاهريا وتشترك فيما بينها بخواص في بنيتها وبالحد الذي يسمح بوضعها سوية في طبخيمة واحدة .

(٤) الشامان هو الكاهن الذي يستخدم السحر لمعالجة المرضى ولكشف المخبأ وللسيطرة على الأحداث (المورد)

(٥) الهولة monster الحيوان الضخم المخيف..

(٦) تم اشتقاق لفظة « اسطوريم » على غرار صوتيم وصرفيم وطبخيم .... وتعني الوحدة التي تتألف الاسطورة من عدد معين منها . وتتألف الاسطورة بدورها من عدد من الافعال التي يمكن تجميعها من اساطير متعددة بسبب تشابهها في اسطوريم واحد .

(٧) المقصود بالمذهب الطبيعي autochthony هنا المذهب القائل ان الحياة البشرية لم تبدأ بخلق رجل وامرأة ، وان الطبيعة هي المسؤولة عن ذلك .

٣ . بنى الادب

(١) يقصد بالمحاكاة الساخرة Parody الأثـر الأدبي او الموسيقي الذي يحاكي فيه اسلوب احد المؤلفين على سبيل السخرية . (المورد)

(٢) يقصد شكلوفسكي بهذا التعبير ان اعادة تنظيم الادب تقتضي احيانا رفع بعض الاشخاص الثانويين الى المرتبة الاعلى .

(٣) حساب التفاضل والتكامل calculus فرع من فروع الرياضيات يعنى بالمقادير المتعددة التي تستعمل لحد الكثير من المسائل الرياضية .

٤ . علم للاشارات

(١) يترجم د. يوئيل عزيز في « علم اللغة العام » لفظة Semiology او Semiotics الى علم الاشارات . ويترجمها جابر عصفور الى علم العلامات .

(٢) يمكن الرجوع الى ترجمة اخرى لهذا المقتبس في كتاب د. يوئيل عزيز « علم اللغة العام » صفحة ٣٤ .

(٣) يلاحظ في ترجمة الاقتباسات الشعرية المتعددة في هذه الصفحات ان الترجمة لا تفي بالغرض ، لأن هذه الاقتباسات تؤدي وظيفتها بالشكل الصوري للطباعة بالدرجة الاولى وبجرسها ايضا .

(٤) المقصود هنا ان الفن مجرد نافذة وهمية وليست نافذة حقيقية .

٥ . الاستنتاجات

(١) كتاب « النقد التطبيقي » كتاب مشهور للناقد آ . ريتشاردز .

المصطلحات

إتصال Communication

(كلمة contact تعني ايضا اتصال او احتكاك)

اداء (مقدرة Xcomptence) performance

ـ استبدالية (إمتدادية Xsyntagmatic) Paradigmatic djvpl phfv yqrmv Paradijmayic

يترجم جابر عصفور paradigmatic الى ترابطية

والمهم في الأمر ان علم الدلالة يميز بين نوعين من العلاقات : العلاقة

الاستبدالية بين الكلمتين احمر و اخضر في

إشتريت قميصاً (احمر/اخضر)

اذ يمكن استبدال أيا منهما بالاخرى ، والعلاقة الامتدادية او تتابعية بين الكلمتين

(ينبح / كلب) في :

ينبح هذا الكلب ليلاً .

لان وجود احدى هاتين الكلمتين في الجملة يساعد على وجود الاخرى او يمهد لها .

ـ اغراب او اغتراب alienation

ـ ايقاع Rhythm

ـ باعث Dispatcher

ـ تأسس Institutionlization

ـ تجاملي Phatic

ـ الوظيفة التجاملية Phatic Function

يقصد باللغة التجاملية الكلام الذي نتبادله لغرض ابتداء الحديث او للتمهيد لكلام آخر اهم منه من ناحية المعنى ، كأن نسأل من تزوره عن الجو قبل البدء بالحديث الذي زرناه من اجله .

ـ تدليل (أو ترميز) Signification

ـ ترابطي Associative

يترجم د. يوئيل عزيز هذه اللفظة الى ايحائي او اقتراني .

ـ تشفير Encoding

diachronic

ــ تعاقبي (تزامني Xsynchronic)

يترجم د. يوئيل لفظة dynchronic الى تاريخي ويترجم جابر عصفور لفظة Synchronic الى آني .

وتعني الدراسة التعاقبية دراسة مسألة محددة عبر فترة تاريخية مثل تطور معنى كلمة ما عبر الزمن . اما الدراسة التزامنية فتعني الدراسة الافقية أي دراسة حالة معينة في حقبة معينة ، كدراسة ما تعنيه كلمة ما في عام ١٩٨٦ في مناطق جغرافية محددة .

Phrase

ــ تعبيرة

تعني Phrase عادة مجموعة كلمات في الجملة بدون فعل In the school:

تمييزاً لها عن Clause التي تعني عادة مجموعة كلمات فيها فعل Who plays in: the school

utterance

ــ تفوه

يتميز التفوه عن الجملة Sentence في انه يعني التلفظ الفعلي لجملة ما مرة واحدة او اكثر . ولا يكون التفوه بالضرورة جملة تامة واحدة ، فقد يكون جزءاً من جملة ، وقد يكون اكثر من جملة .

ــ تمثالي (إيقوني) iconic

ــ ثيمه theme

(يسميها د. يوئيل « اساس » ويسميها جابر عصفور « عنصر موضوعي »)

ــ جناس استهلالي alliteration

ابتداء كلمتين او اكثر بصوت واحد : باب البريد بعيد

ـ حبكة	Plot
ـ حدث كلامي	Parole
ـ خطاب	Discourse
ـ دال	Signifier
ـ رمز	Symbol
ـ شاخصة	Actuer
ـ شاخصيم	Actant

المقصود بالشاخصة اي نمط فردي او اية عينة محددة تؤديها شخصية الرواية او المسرحية . وعلى غرار جمع الاصوات الفردية في صوتيمات ، يمكن جمع الشاخصات المتشابهة وظيفياً في شاخصيمات او وحدات شاخصية .

ـ صرفيم (مورفيم)	Morpheme
ـ صوتيم (فونيم)	Phoneme
ـ عبارة	Clause
ـ علامة (او اشارة	Sign
تشريعلامة (علامة تشريعية)	Legisign
نوعيعلامة (علامة نوعية)	quali sign
مفرد يعلامة (علامة مفردية)	Sigsign
علاميم (وحدة العلامات)	Semiosis
ـ علم الاشارة	Semiology او Semiotics

ـــ علم الاجناس (او علم المجتمعات البشرية كما يسميها د. يوئيل) Anthropology

ـــ علم الادب Poetics

ـــ علم الكتابة Grammatology

يقصد بـ Grammatology (او Graphetics) دراسة مادة العلامات المكتوبة واشكالها بغض النظر عن اية لغة محددة او اي نظام كتابي معين. اما لفظة Graphemics فتتضمن اخذ لغة معينة بنظر الاعتبار في دراسة الكتابة .

ـــ قافية Rhyme

ـــ قواعد Grammar

ـــ مدلول Signified

ـــ مَشار (ما تشير الكلمة اليه) Referent

ـــ مقدرة (Xperformance اداء) Competence

ـــ مناظرة Argument

ـــ منفعي Utili tarian

ـــ موالفة bricoleur

ـــ مؤشر index

ـــ نحو Syntax

يقصد بالنحو هنا دراسة الجملة ، اما كلمة قواعد Grammar فتعني دراسة الجملة والكلمة والصوت ، وبذلك يمكن تقسيم القواعد الى ثلاثة مستويات على التوالي : النحو والصرف وعلم الصوت .

ـــ نزوعي Conative

المقصود بالصيغة النزوعية الصيغة التي تشير الى النزعة او الرغبة .

ـــ نصحي Injuntivo

ـــ نظام لغوي Languo

وضع سوسير تمييزاً مهماً بين ما أسماهما بالنظام اللغوي او القابلية اللغوية الكامنة التي يفترض وجودها في المتكلم النموذجي ، والحدث الكلامي Parole او الممارسة الفعلية لهذا المتكلم اوذاك . يختلف الحدث الكلامي من شخص لآخر ويتأثر بمعوّقات الذكاء والذاكرة والعوامل المحيطية اما النظام اللغوي فكيان مجرد نستخلصه من ملاحظتنا للحدث الكلامي . ودعا سوسير الباحثين اللغويين الى عدم الخلط بين هاذين المستويين متهما النحو التقليدي بدراسة الحدث الكلامي فقط ، وبعدم قدرته على ادراك المستوى الاهم ، مستوى النظام اللغوي .

ثم جاء نوم تشومسكي رائد المدرسة التحويلية فطوّر مفهومي النظام اللغوي والحدث الكلامي الى المقدرة Competence والأداء Performance على التوالي ، بعدما منحهما بعداً نفسياً على حساب البعد الاجتماعي الذي اعتمده سوسير . ومثل سوسير دعا تشومسكي الى ان يركز الدرس اللغوي على تحليل « المقدرة » على ما فيها من تجريد والى عدم دراسة الاداء ـ على الصعيد النظري ـ الآ بالقدر الذي يعيننا على تحديد المقدرة .

ـــ ماوراء اللغة Metalanguage

ـــ وزن Metre

المحتويات

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
(٦٠٠) لسنة ١٩٨٦

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

هذا الكتاب

«اننا نعيش في عالم إشارات، وعالم اشارات عن الاشارات.

وقد دفع الشعور المتنامي بهذا الواقع الانسان الحديث الى تغيير منظوره للحياة تغييراً عظيماً، الأمر الذي جعله يقرّ ان الحقيقة في هذا العالم لا تتأصل في الأشياء نفسها، بل في العلائق التي تخطّها بين الاشياء، اي انها لا تتأصل في العناصر وانما في البنى».

«ونتيجة لذلك، فان طرائق التفكير واساليب البحث التي يتضمنها الحقلان اللذان يمكن تسميتهما بالبنيوية وعلم الاشارة قد اصبحت جوهرية لتفهم تلك الحقيقة».

تلخص هذه الكلمات اهمية الجهد الكبير الذي قدمه ترنس هوكز في تأليف هذا الكتاب الذي يختلف كثيراً عن الكتب التي سبقته في اللغة الانكليزية، مما اضطره الى ابتداع الكثير من التعابير والمفردات غير المألوفة للقارئ الانكليزي. وليس ادلّ على هذا الاختلاف من كثرة المفردات غير الموجودة في القواميس الانكليزية القديمة منها والحديثة. وقد انسحب هذا في الواقع على الترجمة الحالية التي كان عليها ان تختار بين سلاسة التعبير وألفة المفردة ووضوح الفكرة من جهة، وبين الامانة العلمية والدقة في النقل من جهة اخرى. فاختارت السبيل الثاني على ما فيه من معاناة أمَل ان يبذل القارئ من الصبر ما يوازيها!

المترجم

دار الشؤون الثقافية العامة
وزارة الثقافة والإعلام

السعر: دينار ونصف